VISIT…

Jean-Luc Nancy

The Evidence of Film

ABBAS KIAROSTAMI

Translated by Christine Irizarry and Verena Andermatt Conley

Followed by a conversation between Abbas Kiarostami and Jean-Luc Nancy, transcribed by Mojdeh Famili & Térésa Faucon, translated by Christine Irizarry and followed by a series of images chosen by Térésa Faucon

Yves Gevaert Publisher

Jean-Luc Nancy

L'Évidence du film

ABBAS KIAROSTAMI

Suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy

transcrite par Mojdeh Famili et Térésa Faucon

et d'un cahier d'images choisies par Térésa Faucon

Yves Gevaert Éditeur

Crédits photographiques

Où est la maison de mon ami ?
Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami.
Coll. Les Grands Films Classiques
Close-Up
Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami. 1990
Coll. Celluloïd Dreams (planche VI), Coll. Mamad Haghighat (planche X)
Et la vie continue
Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami.
Coll. Les Grands Films Classi
À travers les oliviers
Copyright Farabi Cinema Foundation/Abbas Kiarostami-TF1 Ciby DA. 1994
Coll. Farabi Cinema Foundation (planches II et XI, photos de plateau)
Le Goût de la cerise
Copyright Marin Karmitz/Abbas Kiarostami.
Coll. MK2
Le Vent nous emportera
Copyright Marin Karmitz/Abbas Kiarostami. 1999
Coll. MK2

PN
1998.3
.K52N36
2001

ages sont des photogram

Mise en pages : Filiep Tacq, Gand
Photogravure : Quart-repro, Wetteren
Impression : Vanmelle, Gand
Diffusion : Exhibitions International (Louvain)
et Idea Books (Amsterdam)

Traduction persane : Bagher Parham
Coordination de la version persane : Mojdeh Famili
Photocomposition persane : Éditions Khavaran, Vincennes

Remerciements
Ils s'adressent tout naturellement aux institutions suivantes : Celluloïd Dreams, Cinémathèque Française, Farabi Cinema Foundation, Les Grands Films Classiques, MK2, TF1 Ciby DA et plus particulièrement à Pascale Bonnetête, Stéphane Dabrowski, Amir Esfandiari, Pierre Gras, Mamad Haghighat, Monique Holveck, Marin Karmitz, Marc Moreaux, Hengameh Panahi, Sylvie Pardon, Alexa Rougier et Damien Sausset.

Dépôt légal: D/2001/6259/1
ISBN: 2-930128-17-8

© 2001, Yves Gevaert Éditeur, 160, rue du Pinson, 1170 Bruxelles

CONTENTS

JEAN-LUC NANCY:

THE EVIDENCE OF FILM, ABBAS KIAROSTAMI 8

ABBAS KIAROSTAMI AND JEAN-LUC NANCY

IN CONVERSATION 80

PLATES 97

TABLE

JEAN-LUC NANCY

L'ÉVIDENCE DU FILM, ABBAS KIAROSTAMI 9

CONVERSATION ENTRE

ABBAS KIAROSTAMI ET JEAN-LUC NANCY 81

PLANCHES 97

The Evidence of Film
Abbas Kiarostami

History 1

The history of this essay meanders, remains unfinished, and may be impossible to finish, mirroring the stories that Abbas Kiarostami's films recount only to lead and lose them outside the universe of stories. But this does not stem from a desire I may have to treat my topic by mimicking it. Insofar as the essay results from a series of chance happenings and shifting projects, however, it does show a kinship with the look and the nature of Kiarostami's work.

To celebrate the hundredth anniversary of cinema in 1994, the journal *Cahiers du cinéma* planned to put together a book with one hundred authors writing about one hundred films from the history of this cinematic century. I responded to this invitation by choosing *Life and Nothing More*, the 1992 film by Kiarostami, which extended his recognition beyond a small, confidential sphere. For me also, it was the first film by this author that I saw, and by the time I had written the text intended for the collective volume, it was still the only one.

I had at least two motives for my choice: the evidence that the film had impressed itself on me in an obvious way, and my determination to pick a film from the most recent past. I had not wanted to turn to a history of cinema: on the one hand my acquaintance with it is limited, and on the other I often tend to see in retrospective looks on film history the stamp of a complacent nostalgia (that sometimes speaks of cinema as of something from the past). These two reasons answered one another: the evident character of the film was that of a resolutely current cinema because of its topic (the earthquake in Iran a few months before the film was shot), because of its provenance (Iran, a newcomer on the proscenium of world cinema, and then Iran after Khomeini, who died in 1989: the film on which the story in *Life and Nothing More* is based, *Where is my Friend's Home?*, dates from 1987), and because of its genre impossible to define simply as a tale, a document, or an allegorical reflection.

L'Évidence du film
Abbas Kiarostami

Histoire 1

L'histoire de cet essai est sinueuse, inachevée, sans doute inachevable, à l'image de ces histoires que les films de Kiarostami ne racontent que pour les mener et pour les perdre hors de l'univers des histoires. Mais ce n'est pas l'effet d'un désir de traiter mon objet par le mimétisme. C'est le résultat de hasards successifs et de déplacements de projets, auxquels cependant ne sont pas tout à fait étrangères l'allure et la nature du travail de Kiarostami.

Pour les cent ans du cinéma, en 1994, les *Cahiers du cinéma* avaient voulu faire un livre dans lequel cent auteurs écriraient sur cent films pris dans l'histoire de ce siècle cinématographique. À cette proposition, j'avais répondu en choisissant *Et la vie continue*, film de 1992 avec lequel Kiarostami venait de dépasser la reconnaissance seulement confidentielle. Pour moi aussi, c'était le premier film de cet auteur, et c'était encore le seul lorsque j'écrivis le texte destiné au volume collectif.

Mon choix avait au moins deux motifs : l'évidence avec laquelle le film s'était imposé à moi, et ma détermination à choisir un film aussi récent qu'il serait possible : je ne voulais pas me tourner vers une histoire du cinéma : d'une part je la connais trop peu, et d'autre part les regards rétrospectifs sur le cinéma me semblent trop souvent marqués au coin d'une nostalgie complaisante (allant jusqu'à poser le cinéma comme chose du passé). Ces deux motifs répondaient l'un à l'autre : l'évidence du film était celle d'un cinéma résolument contemporain par son objet (le tremblement de terre survenu en Iran quelques mois avant le tournage), par sa provenance (l'Iran, nouveau venu sur l'avant-scène mondiale du cinéma, et déjà l'Iran d'après Khomeyni, disparu en 1989 le film auquel se rattache l'histoire de *Et la vie continue*, *Où est la maison de mon ami ?*, date de 1987), et par son genre impossible à délimiter par le récit, par le document ou par la réflexion allégorique.

De manière plus serrée, plus profonde, s'imposait dans ce film l'actualité d'une insistance portée sur le *présent* de son propos : ni occupée par le passé comme tel,

In a closer, deeper way the film's timely insistence on the *present* of its subject matter impressed itself: a singular force, neither engaged with the past as such—not even the recent past—nor timeless, confidently impressed the gaze. It is an obstinate film on a unique topic (that cannot be summarized), and it is also endless (without a resolution in the end), and insists, above all, on leaving things unclosed, so that the film continues beyond the film (just as it had a beginning before the beginning, implied in the bladelike opening shot which slices through one's gaze, through the window of a car at a tollbooth, in a din of engines and radios giving rise to a call from the Red Crescent); and all along there is a stream of questions—all at once monotonous and polymorphous, repetitive and shifting (Where are they? Where do you pass through? What are you doing? Why this earthquake?).

This film is imperious and severe (seductively severe); its own course keeps it tight and does not relax (a car moves, the lens moves within it and outside: here is a film whose subject travels as the film stock does) and the authority of its injunctions has the same effect. It imparts these words: look, I won't let your attention become distracted, look! Instead of waiting for thrills and a denouement, have regard for each image in itself as much as for the way they line up, bound and unbound...

History 2

The book with one hundred films did not materialize—because of financial problems, we were told. Some of the existing contributions found other outlets. Mine was accepted by Térésa Faucon for the journal *Cinémathèque*; its title was "On Evidence." Four years later she came to see me together with Yves Gevaert, a publisher in Brussels: they asked me to consider a new book, an extension of my text. I followed my first impulse and said yes—before having second thoughts when I could not conceive how to go from the commentary on a single film to something else that would avoid the pitfalls of a dull collection of other specific commentaries. Furthermore, a number of Kiarostami's films had come out and I had not seen them right away because I was ill. *Through the Olive Trees* and *A Taste of Cherry* were there; *The Wind Will Carry Us* was about to appear. I was at a loss: too much material—each film called for its own explication—and an insufficient form or scheme to master it. Indeed, all the films were closely related, but there was a change of registers from one to the next, a different slant in each. Perhaps it was like those tight curves of the roads on the hills in *Where is my Friend's Home?*, *Life and Nothing More*, *A Taste of Cherry*, and also in *The Wind Will Carry Us*. The zigzagging advance was becoming Kiarostami's signature, confirming his identity, while setting adrift whoever was seeking to overlook his work from a viewpoint to freeze the perspective of this identity. Then Francesca Isidori, a radio producer, asked me for an interview about Kiarostami. This allowed me to step back and take a breath. I came to understand what there was to grasp: not the genre, the style, the personality, or the cinematic originality so much as an affirmation of cinema—and in a sense, an affirmation of cinema by cinema. That put the issues at hand elsewhere, away from a discussion on differences in style and cinematographic choices, away also from a thoughtful relation to the history of cinema and its future. It placed the issues in a sort of inauguration, yet loaded with one hundred whole years of film arts—a way of saying that cinema begins again, that its continuity keeps giving it a fresh start.

fût-il récent, ni intemporelle, une force singulière imposait l'assurance de sa pression sur le regard : film obstiné dans un propos unique (mais impossible à résumer) en même temps qu'interminable (sans résolution finale), insistant surtout à ne pas clore, à poursuivre le film au-delà de lui (tout comme il avait commencé en-deçà, s'ouvrant par un plan comme une lame coupant le regard, par la fenêtre d'une voiture à un péage, dans un vacarme de moteurs et de radios d'où émerge un appel du Croissant-Rouge), et défilant un questionnement à la fois monocorde et polymorphe, répétitif et mobile tout au long du film (où sont-ils ? par où passer ? que faites-vous ? pourquoi ce tremblement de terre ?...).

C'était un film impérieux, sévère (séduisant dans sa sévérité), tendu sans relâche par son propre cours (le déplacement d'une voiture, de l'objectif en elle et hors d'elle : un film dont le sujet défile comme sa pellicule) aussi bien que dans l'autorité de son injonction. Il faisait entendre : regardez, je ne vous laisserai pas distraire votre attention, regardez au lieu d'attendre des péripéties et un dénouement, ayez égard à chaque image pour elle-même autant qu'à leur manière de se suivre, de se lier et délier...

Histoire 2

Le livre des cent films ne se fit pas, pour des raisons financières nous dit-on. Certains textes déjà remis furent proposés ailleurs. Le mien fut accueilli à la revue *Cinémathèque,* par Térésa Faucon. Il s'intitulait « De l'évidence ». Quatre années plus tard, celle-ci vint me voir avec Yves Gevaert, éditeur de Bruxelles : ils me demandaient de penser à un livre qui partirait de ce texte pour le prolonger. J'acceptai d'un élan, qui retomba bientôt car je ne voyais pas comment passer du commentaire d'un seul film à autre chose qui ne fût pourtant pas une série pesante d'autres commentaires particuliers. En outre, les films de Kiarostami s'étaient succédés, sans que je les voie d'abord car j'étais malade. *À travers les oliviers* et *Le Goût de la cerise* étaient là, et *Le Vent nous emportera* était prêt à paraître. J'étais décontenancé : trop de matière — chaque film appelait sa glose — et pas assez de forme ou de schème pour la maîtriser. Sans doute, tous ces films se tenaient de très près — mais de l'un à l'autre on changeait de registre, peut-être de versant. Peut-être prenait-on des virages serrés comme ceux des chemins sur les collines de *Où est la maison de mon ami ?,* de *Et la vie continue* et du *Goût de la cerise*, bientôt aussi du *Vent nous emportera.* Cette marche en zigzag devenait une signature de Kiarostami, affirmait son identité, et déroutait en même temps celui qui aurait voulu un surplomb, un point de vue d'où arrêter une perspective sur cette identité. Puis Francesca Isidori, productrice de radio, me demanda un entretien sur Kiarostami. Ce fut l'occasion d'un recul et d'une respiration : je crus comprendre qu'il fallait essayer de saisir, non pas tant un genre, un style, une personnalité ou une originalité de cinéma, mais plutôt une affirmation du cinéma — et en un sens, une affirmation du cinéma par lui-même, qui nous mettait ailleurs que dans les partages de styles et dans les choix cinématographiques, ailleurs aussi que dans un rapport pensif à l'histoire du cinéma et à son avenir : mais dans une sorte d'inauguration pourtant chargée de toutes les cent années du septième art. Une façon de dire que le cinéma recommence, que sa continuité est son recommencement.

Kiarostami n'est pas seulement un nouvel auteur, un auteur de plus. Il vaut aussi

Kiarostami is not just yet another new author. He makes his mark also as a privileged witness to all this, seeing that cinema renews itself, that is to say it comes close again to what it is and yet always brings it back into play. With him, what is changing is a world, the culture of a world, what we used to call a "civilization," and its face is changing. It is not just the "culture of the image" some have decried in a spirit of common and reactive Platonism. But another world takes on other forms, and attempts to appropriate itself in them. Kiarostami is not alone: there are numerous other styles and a variety of looks. But all of them have to do with the insistence of cinema, which partakes of its evidence: again, this word impressed itself although it would not yield a conclusion. Cinema (and with it television, video, and photography: in Kiarostami's films they play a part that is not accidental) makes evident a conspicuous form of the world, a form or a sense.

Evidence always comprises a blind spot within its very obviousness: in this way it leans on the eye. The "blind spot" does not deprive the eye of its sight: on the contrary, it makes an opening for a gaze and it *presses* upon it to look. I have sought to jot down, without unifying them, the moments, the fragments of this pressure, which Kiarostami's films exert—for that is their function—and which presses or expresses through him something of the essence of cinema and of our existence with it, today, for we are no longer without it, without film, and he is saying that also.[1]

(Just one more word: I am now writing in January 2000, and there is no way I can have a look at Kiarostami's work beyond this point. I would like to add also that I have his films in my video collection, except for the last one, *The Wind Will Carry Us*, which I was able to see only once, in a film theater.)

Look

Cinema, here, spells out with power and restraint, with grace and severity, a need to look and to make use of one's eyes—not a new problematic of representation that would come on top of previous ones having rightfully marked the history of film, but rather the axiomatics of a way of looking:

(1) After the series of fragments beginning here, there is the 1994 text about *Life and Nothing More*. I would like to name and thank again Térésa Faucon, Yves Gevaert, and Francesca Isidori: their friendly conviction has allowed thi book to exist. I owe them the bibliography as well, which includes (as I am writing this, in December 1999) the collective volume *Abbas Kiarostami*, published in 1997 in the series "Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma" (Paris: Editions de l'Etoile, *Cahiers du cinéma*): it are parts of a special issue of *Cahiers du inéma* from 1995. There have also been arti published at least since 1992, mostly in *Positif* and in *Trafic*, as well as various texts in English or in French made available on the Internet through web sites dedicated to Kiarostami or to film (more particularly, there is the library available on the server for cinematic and audiovisual studies in France: imagenet.fr/secav/)—I will not say that I read each and every one of them. Finally, I refer to the book of photographs: Abbas Kiarostami, *Photographies* (Paris: Hazan, 1999), which starts off with an interview conducted by Michel Ciment.

comme un témoin privilégié de ceci, que le cinéma se renouvelle, c'est-à-dire : approche à nouveau de ce qu'il est mais qu'il ne cesse de remettre en jeu. Avec lui, c'est un monde, c'est une culture du monde, ce qu'on nommait auparavant une « civilisation », qui change d'allure. Il n'est pas vrai qu'elle soit seulement cette « civilisation de l'image » décriée par le platonisme vulgaire et réactif. Mais un autre monde se donne d'autres formes, et tente de s'approprier en elles. Kiarostami n'est pas seul il y a beaucoup de styles et de regards divers. Mais tous ont à faire avec une insistance du cinéma qui est celle de son évidence : ce mot s'imposait à nouveau, bien qu'il fût loin de conclure. Le cinéma (avec lui la télévision, la vidéo et la photo, qui ne figurent pas par hasard dans les films de Kiarostami) met en évidence une forme du monde, une forme ou un sens.

Une évidence comporte toujours la tache aveugle de ce qui la fait évidente : c'est par là qu'elle appuie sur l'œil. La « tache aveugle » ne produit pas une privation de vue : au contraire, elle fait l'ouverture d'un regard qu'elle *presse* de regarder. J'ai cherché à noter, sans les unifier, les moments, les fragments de cette pression que le cinéma de Kiarostami semble avoir pour fonction d'exercer — et qui presse ou qui exprime à travers lui quelque chose de l'essence du cinéma et de notre existence avec lui, aujourd'hui, car nous ne sommes plus sans lui, le cinéma, et c'est aussi cela qu'il dit.[1]

(Un seul mot de plus : j'écris à présent en janvier 2000, et par définition mon regard sur l'œuvre de Kiarostami ne peut aller plus loin. De plus, si j'ai ses films dans ma vidéothèque, c'est à l'exception du dernier, *Le Vent nous emportera*, que j'ai pu voir une fois en salle.)

Regard

Voici un cinéma qui énonce, avec puissance et retenue, avec grâce et sévérité, une nécessité de regard et d'usage du regard. Non pas une nouvelle problématique de la représentation qui viendrait s'ajouter à celles qui ont jalonné, à juste titre, l'histoire du cinéma, mais plutôt une axiomatique du regard :

(1) Après la série de fragments qui commence trouvera le te consac à *Et la vie c* 1994. Je remercie, en les nommant à nouve Térésa Faucon, Yves Gevaert et Francesca Isidori c'est leur amicale conviction qui a fait exister ce Quant à la bibliographie, pour laquelle je leur suis redevable, renvoie moment où j'écris, en décembre 99) d'une part au livre collectif *Abbas Kiarostami* paru en 1997 dans la « Petite bibliothèque des Cahiers du ema » (Paris, Éditions de l'Étoile) et reprend entre autres des éléments d'un numé spécial des *Cahiers* de d'autre part articles parus depuis au moins 1992 dans *Positi* surtout, ou dans *Trafic*, ainsi qu'à dive anglais ou en français publiés sur divers sites Internet consacrés à Kiarostami ou au cinéma (en particulier la bibliothèque du serveur des études cinématographiques et audiovisuelles imagi-net.fr/secav/) dont je ne prétends d'ailleur. pas avoir pu tous les lire. Enfin, le livre de photos : Abbas Kiarostami, *Photographics*, Paris, Hazan, 1999, qui s'ouvre par un entretien Michel Ciment.

here is the evident certainty of a cinematographic gaze as regard for the *world and its truth. This cinema (which does not limit itself to Kiarostami's* name, although he serves my purpose as an example and an emblem) asserts these rules as they come to light here and now, at this turning point of the centuries, and after decades of motion pictures blaze a new path for cinema, which is quite ancient already.

Kiarostami steadfastly, doggedly, gently speaks out: you already have a hundred years of cinema in your eyes, in your *habitus* or your *ethos*. Film sits planted in your culture—I mean in your ways of living—like the tame olive tree no longer known in the wild or the other trees that I like to film or behold. No longer are you making its discovery and marveling like children in front of a magic lantern. You have already composed then broken down a wealth of film genres and cinematic myths. You have inflected in quite a few ways cinema's relation to what is real and what is an illusion, to history, to dreams or legends, to its imaging techniques, its filming, its shooting and editing. With usage and time, you have scoured all its possibilities of representation. And so you have brought out, little by little, a possibility of looking that is no longer exactly a look at representation or a representative look.

As film has increasingly become one of the forms of our culture and our lives, a way of looking has developed that is decidedly no longer a look at representation (painting or photography, theater or any kind of spectacle); and the difference characteristically lies first in a difference of its posture: with cinema, varying the eye's angle or its distance is out of the question, as is looking on while continually perceiving the environment of the thing beheld. The onlooker is fastened to a place in a dark hall, and it would be wrong to say that the filmic image is there in it (in the way another kind of image could be in there) since this image actually constitutes a whole side of the hall. Thus the hall itself becomes a looking site or device, a looking box—or rather: a box that is or acts as an aperture or peephole made for looking, like an opening in a pipe system or machine that is meant to allow observations and inspections (called a "regard" in French). Here the look enters a space; it is a penetration before it is a consideration or a contemplation.

Kiarostami often lays down the screen, and the film with it of course, right away as an opening onto a space or a world: so, for instance, a door left ajar in a close-up at the beginning of *Where is my Friend's Home?* (a door motif then running through the entire film, from classroom door to house doors) or the car windows in *Life and Nothing More* and *A Taste of Cherry*, which open the film (and lead it) and then, almost without stopping, go on giving and measuring its opening (its look).

l'évidence et la certitude d'un regard cinématographique comme égard pour le monde et pour sa vérité. Ce cinéma (pour lequel le nom de Kiarostami me sert d'exemple et d'emblème, mais qui n'est pas limité à ce nom) affirme que cette axiomatique se fait jour ici et maintenant, en ce tournant de siècle, frayant une voie nouvelle au déjà très ancien, au séculaire cinéma.

Kiarostami prononce fermement, avec une douceur opiniâtre vous avez déjà cent ans de cinéma dans les yeux, dans l'*habitus* ou dans l'*ethos*. Il est planté dans votre culture — je veux dire, dans vos façons de vivre — aussi bien que l'olivier dont on ne connaît même pas l'état sauvage ou que les autres arbres que j'aime à filmer ou à regarder. Vous n'en êtes plus à découvrir et à vous étonner comme des enfants devant la lanterne magique. Vous avez déjà composé puis décomposé une abondance de genres et de mythes du cinéma. Vous avez modulé de bien des manières son rapport au réel et à l'illusion, à l'histoire, au rêve ou à la légende, ses techniques d'image, de filmage, de tournage et de montage. Avec l'usage et le temps, vous avez parcouru toutes ses possibilités de représentation. Mais ainsi vous avez dégagé, peu à peu, une possibilité de regard qui n'est plus exactement un regard sur la représentation, ni un regard représentatif.

À mesure que le cinéma est devenu une de nos formes de culture et de vie, un regard s'est élaboré qui n'est décidément plus le regard sur la représentation (peinture ou photo, théâtre ou spectacle en général), et dont la différence devrait d'abord être caractérisée par la différence de sa posture : au cinéma, il n'est pas question de faire varier l'angle ou la distance du regard ni de regarder en continuant de percevoir un environnement de la chose regardée. Le regardeur est fixé à une place dans l'obscurité d'une salle dont on ne peut pas dire que l'image filmique s'y trouve (comme une autre image pourrait le faire), puisqu'elle constitue en vérité tout un côté de cette salle. C'est ainsi la salle elle-même qui devient lieu ou dispositif de regard, boîte à regarder — ou plutôt : boîte qui est ou qui fait regard comme on dit, en français, « un regard » pour désigner une ouverture destinée à permettre une observation ou une inspection (dans une canalisation, dans une machine). Ici le regard est une entrée dans un espace, il est une pénétration avant d'être une considération ou une contemplation.

Kiarostami pose souvent d'emblée l'écran, et bien sûr le film avec lui, comme une ouverture sur un espace ou sur un monde ainsi la porte entrebaîllée en gros plan du début de *Où est la maison de mon ami ?* (porte dont le motif parcourt ensuite tout le film, de porte de la classe en portes des maisons) ou les fenêtres de voiture de *Et la vie continue* et du *Goût de la cerise* qui ouvrent (amorcent) le film pour ne presque plus cesser d'en faire, d'en donner et d'en mesurer l'ouverture (le regard).

In the cinematic box that looks, the gaze no longer faces a representation or a spectacle from the outset, but first (and yet without suppressing the spectacle) it fits into a way of looking: the filmmaker's. Along those lines, at the beginning of *Through the Olive Trees*, the actor who plays the filmmaker introduces himself and gives his name facing us and looking at us. Our gaze matches his as if it followed in his steps: at the opening of *Close-up*, as a truck brutally fills the screen swerving to the left, we discover two men in military uniforms on the other side of the street who follow in the footsteps of a man who is quickly walking toward the right side; and already this double movement has led our eyes as they looked—it has "carried" them away, the way we might say nowadays (in French) that a character "carries" (*enlève*) a pictured group, giving it movement. It is not a matter of passivity, much less of captivity; it is a matter of tuning in with a look so that we too may do the looking. Our gaze is not captive, and if it is captivated it is because it is required, mobilized. This cannot occur without a certain pressure acting as an obligation: capturing images is clearly an *ethos*, a disposition, and a conduct in regard to the world.

Kiarostami *mobilizes* the look: he calls it and animates it, he makes it vigilant. First and foremost, his films are here as *eye openers*. Each film's opening shots deal with that; and within each film a number of shots come back to this by rhythmically scanning these opening effects: a frame of a car window, a scene showing a shooting of photographs, a shot in a rearview mirror; or, in *The Wind Will Carry Us*, the lengthy shot with the "filmmaker" (the "engineer," the anthropologist, in any case the one taking pictures) shaving, and shown as if the camera were inside his mirror—an impossible shot of a look upon oneself, a look itself impossible or infinite: a shot devoid of reflexivity since it is we, and not he "himself," who have to look at this look busy with his shaving whereas we are busy worrying about what secretly makes him busy seeking images—he who does not care to mind his own business when looking to catch images of bereavement that he will not be able to make his own. But this is how we will have, with him or in spite of him, a fair look, that is to say a regard for this grief, for the women who are mourning, and for their age-old rites.

The Real

This is not about the fascination of images: it is about images insofar as they open onto what is real and insofar as they alone open onto it. The reality of images is the access to the real *itself*, with the consistency and the resistance of death, for instance, or life, for instance. Before the filmmaker's

Dans la boîte-regard du cinéma, le regard ne fait plus d'abord face à une représentation ni à un spectacle, mais avant tout (et sans pour autant supprimer le spectacle) il s'emboîte dans un regard le regard du réalisateur. C'est ainsi que, à l'ouverture de *À travers les oliviers*, l'acteur qui joue le réalisateur se présente et se nomme en nous regardant en face. Notre regard s'emboîte dans le sien, comme on emboîte le pas de quelqu'un : à l'ouverture de *Close-up*, le passage brutal d'un camion en gros plan vers la gauche nous découvre de l'autre côté de la rue deux militaires qui emboîtent le pas vif d'un homme marchant vers la droite, et ce double mouvement emporte déjà notre regard, ou l'« enlève » comme on dit aujourd'hui que quelqu'un « enlève » un groupe, lui donne son mouvement. Il ne s'agit pas de passivité, encore moins de captivité, il s'agit de s'accorder à un regard afin de regarder à notre tour. Notre regard n'est pas captif, et s'il est captivé, c'est parce qu'il est requis, mobilisé. Cela ne va pas sans une certaine pression qui fait obligation : la capture d'image est clairement un *ethos*, une disposition et une conduite à l'égard du monde.

Kiarostami *mobilise* le regard : il l'appelle et il l'anime, il le met en vigilance. Ce cinéma est là, d'abord et fondamentalement, pour *ouvrir les yeux*. C'est à quoi sont occupées les ouvertures de chaque film, et c'est à quoi reviennent, dans chaque film, un certain nombre de plans qui sont comme une scansion de cette ouverture : cadrage d'une fenêtre de voiture, scène de prise de photos, plan dans un rétroviseur, ou bien encore, dans *Le Vent nous emportera*, ce plan prolongé sur le « réalisateur » « ingénieur », ethnologue, photographe en tout cas) en train de se raser et comme filmé de l'intérieur de son miroir, plan impossible sur un regard sur soi, lui-même impossible ou infini : aucune réflexivité dans ce plan, puisque c'est nous, et non « lui-même », qui avons à regarder ce regard occupé de rasage alors que nous sommes préoccupés de ce qui l'occupe secrètement dans sa quête d'images, lui qui vient se mêler de ce qui ne le regarde pas en cherchant à saisir l'image d'un deuil qu'il ne pourra pas s'approprier. Mais c'est ainsi que nous aurons, avec lui ou malgré lui, un regard juste, c'est-à-dire un égard pour ce deuil, pour les femmes qui le mènent et pour leur rite immémorial.

Réel

Il ne s'agit pas de la fascination de l'image : il s'agit de l'image en tant qu'elle ouvre sur le réel et en tant qu'elle seule ouvre sur lui. La réalité de l'image est l'accès au réel *même* : à celui qui a la consistance et la résistance, par exemple de la mort, ou par exemple de la vie. Il n'est donc pas question, devant le regard du cinéaste qu'il s'agit d'emboîter, d'une réflexivité ou

gaze that we must fit, there is no room for reflexivity or for speculation on looking and images. We are dealing neither with formalistic (let us say, tentatively, "symbolic") nor with narcissistic (let us say "imaginary") vision. We are not dealing with sight—seeing or voyeuristic, fantasizing or hallucinating, ideative or intuitive—but solely with looking: it is a matter of opening the seeing to something real, toward which the look carries itself and which, in turn, the look allows to be carried back to itself. This is about such a "carrying" and "carrying itself," and about its carrying distance: to carry and take a look (*porter un regard*) upon the intensity of an evidence and its aptness—probably not what is evident in what is simply given (plainly or empirically, provided something like that is ever possible), but what is evident in what shows up when one does take a look. Cinema's proposition here is quite far from a vision that is merely "sighting" (that looks in order merely "to see"): what is evident imposes itself as the setting up of a look. If this look regards that upon which it casts itself and cares for it, it will have taken care of the real: of that which resists, precisely, being absorbed in any vision ("visions of the world," representations, imaginations).

Cinema had been an art of the imaginary (or of myth), and it had been a semiology (a combinatory of signs—a "language" as one used to say). Under those two headings, it could not truly work out how it distinguished itself from painting and photography, on the one hand, and from the theater and the circus, on the other. Here and now, while films keep responding and corresponding to those diverse registers and as they continue to be stretched or pulled among them, they are becoming another form of presentation that they had indeed also been since the beginning, but that they display now for what it is. More precisely, cinema is becoming this art of looking made possible and required by a world that refers only to itself and what is real in it: this is why *Life and Nothing More* takes up a decisive place in Kiarostami's œuvre up to now. It is a matter of life as it happens and passes, inasmuch as it passes toward nothing else, except death, a strange and painful part of life just like birth, love, watching a game in the World Soccer Cup, or shooting a film.

Death is part of life, instead of making life part of (or parted from) something other than itself. Death *is neither* the opposite of life *nor* the passage into another life: it is itself the blind spot that opens up the looking, and it is such a way of looking that films life (as it appears at the ending of *A Taste of Cherry*), a way of looking through which we have to look but that is not to be seen itself, that is not of this order (as *The Wind Will Carry Us* shows). For that reason, death is also always close to birth: in *Life and Nothing More*, a baby in a hammock cries, surrounded by a clump of trees seeming to guard

d'une spéculation sur le regard et sur l'image. Il n'est question ni de formalisme (disons, si l'on veut, « symbolique ») ni de narcissisme (disons, « imaginaire ») de la vision. Il ne s'agit pas de la vision — voyante ou voyeuse, fantasmante ou hallucinée, idéative ou intuitive — mais uniquement du regard de l'ouverture d'un voir à un réel au devant duquel il se porte et qu'il laisse de cette façon se porter aussi jusqu'à lui. C'est d'un tel « porter » et « se porter » qu'il s'agit, et de sa portée : porter un regard à l'intensité d'une évidence et de sa justesse. Non pas, sans doute, l'évidence de ce qui est simplement donné (platement ou empiriquement, si jamais quelque chose de tel est possible), mais l'évidence de ce qui vient à se montrer pour peu que l'on regarde. Le cinéma, ici, se propose très loin d'une vision qui seulement « visionne » (qui regarde « pour voir » elle s'impose comme la mise en puissance d'un regard. Si ce regard prend soin de ce qu'il regarde, il aura pris soin du réel : de ce qui résiste, précisément, à l'absorption dans les visions (« visions du monde », représentations, imaginations).

Le cinéma avait été un art de l'imaginaire (ou du mythe), et il avait été une sémiologie (une combinatoire de signes, un « langage » comme on disait). À ces deux titres, il ne pouvait tout à fait opérer sa distinction d'avec la peinture et la photo d'une part, d'avec le théâtre et le cirque d'autre part. Sans cesser de répondre ou de correspondre à ces divers registres, et d'être aussi tiré, tendu entre eux, il devient ici et maintenant une autre forme de présentation, que certes il était aussi depuis le début, mais qu'il dégage aujourd'hui pour elle-même. Plus précisément, il devient cet art du regard que rend possible et que demande un monde qui ne renvoie qu'à lui-même et à son réel : c'est pourquoi *Et la vie continue* occupe une place décisive, jusqu'ici, dans l'œuvre de Kiarostami. Il s'agit de la vie telle qu'elle (se) passe en tant qu'elle ne passe vers rien d'autre, sinon dans une mort qui fait étrangement, douloureusement partie d'elle autant que la naissance, l'amour, le spectacle d'une Coupe du Monde ou le tournage d'un film.

La mort fait partie de la vie, au lieu de rendre la vie partie d'autre chose qu'elle-même. La mort *n'est* ni le contraire de la vie, ni le passage dans une autre vie : elle est elle-même la tache aveugle qui ouvre le regard, et c'est un tel regard qui filme la vie (comme il apparaît à la fin du *Goût de la cerise*), regard par lequel il faut regarder mais qui n'est pas lui-même à voir, qui n'est pas de cet ordre (comme le montre *Le Vent nous emportera*). Pour cette raison, la mort est aussi toujours proche de la naissance : dans *Et la vie continue*, un bébé pleure dans un hamac, au milieu des arbres serrés qui font autour de lui comme la garde de la vie, et dans *Le Vent nous emportera* une naissance survient, après une grossesse. Toujours peut-être il s'agit de la naissance d'un regard, à chaque instant, à chaque plan, que ce regard s'arrête sur une image,

his life, and in *The Wind Will Carry Us* a birth occurs following a pregnancy. Perhaps all this is always about the birth of a glance, at each instant, each shot, whether this glance looks at an image, stares at a face, a landscape, or the sky's blue screen with the trail of an airplane high up running across it (in *A Taste of Cherry*).

Cinema presents—that is to say shares (communicates)—the intensity of a look upon a world of which it is itself part and parcel (as film properly speaking and as video, as television, but also as photography and as music: these motifs will come up again). It is part of it precisely in the sense that it has contributed to its structure as it is now: as a world where looking at what is real is resolutely substituting for every kind of visionary seeing, foreseeing, and clairvoyant gazing.

Pregnant

Indeed, a newly configured way of experiencing has formed: it has brought us something much beyond the mere invention of a supernumerary art, namely, a new *pregnant* experience, to be understood, in faithful accordance with the term, as something with shape and strength that precedes and promotes a ripened delivery into the world, the pushing of a scheme of experience acquiring its very contours.

Let us consider, tentatively and by way of analogy, that the printing press will possibly have been such a pregnancy, in the way it modeled experience and transformed it thanks to new conditions of reading and writing, of transmission, of knowledge and power, of representation. Or consider music pregnant, as well as the whole universe of sound, since it has become wholly (re)producible. Other possible analogies abound. Each time it is about a reconfiguration of experience and therefore of the world.

Clearly, films turn out (with photography, of course, and starting with it: Kiarostami never forgets this, and this will have to be discussed) to be something very different from a relatively new support for received modes of experience (stories or feelings, myth or dream, etc.). Well beyond the medium that it also is, cinema makes up an element: the element of looking and of what is real insofar as it is looked at. All in one, film is ubiquitous, it can take in everything, from one far end of the earth to the other (and so it can show from afar the tiny silhouettes at the closing of *Through the Olive Trees*), and it can show its pictures everywhere (like those of the World Cup in *Life and Nothing More*). But film is also present in everyone's experience: for example, in the character's in *Close-up* who usurps a well-known filmmaker's identity so that, thanks to this simulacrum, he may touch what he

sur un visage, sur un paysage ou l'écran bleu d'un ciel que traverse très haut le sillage d'un avion (dans *Le Goût de la cerise*).

Le cinéma présente — c'est-à-dire partage (communique) — une intensité du regard sur un monde dont il fait lui-même partie intégrante (comme cinéma proprement dit et comme vidéo, comme télévision, mais aussi comme photo et comme musique : nous reprendrons ces motifs). Il en fait partie en ce sens précis qu'il a contribué à le structurer tel qu'il est : comme un monde où le regard sur le réel s'est résolument substitué aux visions de toute espèce, aux prévisions et aux voyances.

Prégnance

Il s'est ainsi constitué une nouvelle configuration de l'expérience : bien plus que l'invention d'un art surnuméraire, il nous est apporté ce qu'on pourrait nommer une nouvelle *prégnance*, si l'on veut bien entendre par là, et fidèlement à ce terme, une forme et une force qui précède et qui fait mûrir une mise au monde, la poussée d'un schème de l'expérience en train de prendre ses contours.

Peut-être n'est-il pas impossible de considérer, pour donner une analogie, que l'imprimerie aura été une prégnance de cet ordre dans le modelage d'une expérience transformée par de nouvelles conditions de lecture et d'écriture, de transmission, de savoir et de pouvoir, de représentation. Ou bien encore, la prégnance de la musique et de tout l'univers sonore depuis qu'il est intégralement (re)productible. D'autres analogies pourraient se presser. Chaque fois, il s'agit d'une reconfiguration de l'expérience et donc du monde.

Ainsi, le cinéma s'avère désormais (bien entendu, avec la photographie et à partir d'elle : Kiarostami le rappelle toujours, et il faudra y revenir) comme bien autre chose que comme un support relativement nouveau pour des modes d'expérience reçus (le récit ou le sentiment, le mythe ou le rêve, etc.). Bien au-delà du support qu'il est aussi, il forme un élément : l'élément d'un regard et d'un réel en tant que regardé. Tout à la fois, le cinéma est présent partout, il peut tout filmer, d'un bout de la terre à l'autre (ainsi montrant de loin les silhouettes minuscules à la fin de *À travers les oliviers*), et il peut montrer partout ses images (comme celles de la Coupe du Monde dans *Et la vie continue*), mais il est aussi présent dans l'expérience de tous : ainsi dans celle du personnage de *Close-up* qui usurpe l'identité d'un réalisateur connu afin de toucher par ce simulacre à ce qu'il considère comme la réalité d'une expression de la vie dans sa souffrance.

Ce qui aurait pu être, dans ce film, l'histoire d'une douce folie ou une

considers the reality of an expression of life in its suffering.

In this film, what could have been a story of gentle madness or a denunciation of the cinematographic illusion leads to the contrary in the end: to the true filmmaker's coming—or both true filmmakers: the one simulated, the other Kiarostami himself—and at the same time to a return to the real that a progressive fading away of the movie signals, as the sound vanishes intermittently while images lose their focus, becoming aimless and blurred in the thick traffic and the reflections bouncing from windshield to rearview mirror (starry or filled with shimmering lights); and it says: "Now I understand everything," and a bunch of red flowers, explicitly chosen for their color, stands out against the blue-grey picture of the noisy street, calling to mind, as this bunch of blooming flowers, what is verily cinematic: the budding and opening of a look in the middle of ordinary turbulence.

In the closing shots, the camera appears at first to behave in a policing mode, by investigating with curiosity, in searching for a view, for one more vision to seize of the pretender who has served his sentence. In reality it neither spies on anything nor taps it—since it is the filmmaker who *really makes* and carries out the cutting and the blurring—but it opens onto what is real all of cinema, which could have seemed glued and stuck to its own artifice.

Supernumerary Art

The invention of names for the cinematic art of motion pictures at its beginning (the "seventh art" is its name in France) referred to a system of the fine arts that had been more or less stable for a long time; the naming meant a double operation: opening the system to an increased plurality and, to make them more dignified, lifting motion pictures to new heights that had seemed out of reach for show business and its entertainments. But actually that operation preceded and may have inaugurated a much stronger upheaval: "art" itself had begun to mutate; and since that time it has become all but impossible to count out all the additional arts, video, performance art, body art, installations, etc.—not because there are too many types of art, but because enumerating them is senseless insofar as it is art that is becoming essentially multiple and even numerous. In other words, "art" has lost its presumed unity (which it probably never possessed) but at the same time it relaunches freshly and acutely the question that might be described as that of its essentially multiple essence. Further, this multiplicity does not only describe various arts as they differ from one another, it is also the internal multiplicity found in some of them (it may potentially be in all of them); and it so happens, precisely, that motion pictures comprise an

dénonciation de l'illusion cinématographique se termine au contraire par la venue du vrai réalisateur — voire des deux vrais réalisateurs : celui qui fut simulé, et Kiarostami lui-même — en même temps que par un retour dans le réel que marque une sorte de dissipation progressive du film, dont le son devient intermittent cependant que les images visées elles aussi se perdent et se brouillent dans l'intensité de la circulation et dans les renvois de pare-brise en rétroviseurs (étoilés ou saturés de reflets), cependant qu'on entend : « Maintenant je comprends tout ! » et qu'un bouquet de fleurs rouges, dont la couleur a fait l'objet d'un choix explicite, tranche sur l'image bleu-gris de la rue bruyante, bouquet pareil à l'indice du cinéma lui-même éclosion d'un regard au milieu de la turbulence ordinaire.

La caméra, dans ce final, se comporte à première apparence sur un mode policier, investigateur et curieux, en quête d'une vue à saisir, d'une vision de plus sur le simulateur qui a purgé sa peine : en réalité, elle ne guette ni ne capte rien — puisqu'aussi bien c'est le réalisateur qui *réalise* les coupures et les brouillages — mais elle rouvre sur le réel tout le cinéma qu'on aurait pu croire englué dans son propre artifice.

Art surnuméraire

Lorsqu'on a inventé de dire « le septième art », on faisait référence à un « système des beaux-arts » resté plus ou moins stable depuis longtemps, et on pratiquait une double opération : ouvrir ce système à une pluralité accrue, et élever le cinéma à une dignité qui d'abord paraissait hors d'atteinte pour ce spectacle divertissant. Mais en réalité, cette opération précédait et peut-être inaugurait un bouleversement beaucoup plus profond l'« art » était entré lui-même en mutation ; depuis, il est devenu impossible de dénombrer les arts supplémentaires, vidéo, performance, body-art, installation, etc. non parce que les espèces seraient trop nombreuses, mais parce que le décompte n'a pas de sens, si c'est l'art comme tel qui devient essentiellement multiple et même nombreux ; autrement dit, l'« art » perd une unité présumée (que sans doute il n'eut jamais) mais en même temps relance avec une acuité toute neuve la question qu'on pourrait dire être celle de son essence essentiellement multiple ; d'autre part, cette multiplicité n'est pas seulement celle de divers arts distincts les uns des autres, elle est aussi la multiplicité interne de certains — et peut-être potentiellement de tous : or il se trouve que le cinéma est précisément fait d'une multiplicité interne, voire de plusieurs, celle des images, celle de l'image, de la musique et de la parole, celle enfin du mouvement ; Kiarostami souligne volontiers ces multiplicités, par son traitement de la musique, jamais continue chez lui,

internal multiplicity, or even several: pictures, image as such, music, words, and finally movement. Kiarostami likes to underscore these multiplicities in the way he handles music (which is never continuous in his films), in the way he resorts to photography (by showing it being shot, or by showing photographs affixed to a wall), in splitting in two the character of the filmmaker; in addition, his entire posture and manner—more particularly in the way he presents the filmmaker or filmmakers—marks a resolute departure from an "artist's" classical posture in facing an "œuvre": instead of this polarity that also belongs to a "system of the fine arts," a simultaneous motion is set off in the filmmaker and the film's making. The former ceaselessly moves, so to speak, in the film or out of the film in order to reenter it. Through this incessant motion, something points obstinately—the movement even turns into agitation, shown as a cinematic component (in *Through the Olive Trees* and *The Wind Will Carry Us*), into a sort of feverishness and impatience that virtually runs through all his films and forms a singular counterpoint to the slow motion, bordering on immobility, in a large number of shots (a person's or a car's zigzagging path on the background of an unchanging landscape traverses, like a single trajectory, five movies beginning with *Where is my Friend's Home?*, and turns into an emblematic summary of all the films)—that is to say an expression subordinating "aesthetics" to something else that can first, and provisionally at least, fall under the designation of "didactics" or "heuristics": visibly and palpably, this filmmaker concerns himself with something we should learn, just as he frequently presents short scenes dealing with the teaching of a lesson—given by an adult to a younger person most of the time, while the adult also cares to find something—just as he frequently shows scenes with questions asked (at times they are systematic questionings), with one character asking another one what he is doing, where he comes from, etc.

Surely, it matters more than a little that Kiarostami worked in an educational institution for quite some time and that, on several occasions, he offers a view of his country's reality as one in which any schooling, even at the elementary level, is an urgent condition required to have access to the world today. But his films are very different from the kind of didactic cinema found in "documentary films" in their various conceptions and despite the fact that a few aspects of Kiarostami's filmmaking resemble documentaries or reportage in a rather calculated manner. The posture has shifted as well as the stakes for "art": substituting for the contemplation of a work, there is an interest set in motion as well as the movement of *education* in the precise sense of the word, meaning "to bring out...": it is an education in looking at the world, with a look at this world where cinema dwells: a look taken

par son recours à la photo (scènes de photographie ou photos présentes sur un mur), par le dédoublement des personnages de réalisateur ; mais en outre, l'ensemble de sa posture ou de sa manière — et plus particulièrement la façon dont il met en scène le ou les réalisateurs — marque un écart décidé par rapport à la posture classique d'un « artiste » en face d'une « œuvre » à cette polarité qui appartient elle aussi au « système des beaux-arts » substitue ici une mise en mouvement simultanée du réalisateur et de la réalisation ; le premier ne cesse, en quelque sorte, de bouger dans le film ou en sortant du film pour y entrer à nouveau ; à travers ce mouvement incessant, qui tourne même à une agitation montrée comme une donnée constitutive du cinéma (dans *À travers les oliviers* et dans *Le Vent nous emportera*), à une sorte de fébrilité et d'impatience qui parcourt en somme tous les films et qui forme un singulier contrepoint avec la lenteur confinant à l'immobilité d'une grande quantité de plans (le trajet en zigzag d'une personne ou d'une voiture sur fond d'un paysage immuable traverse comme une seule trajectoire cinq films à partir de *Où est la maison de mon ami ?*, et devient comme un résumé emblématique de ce cinéma), ce qui s'indique obstinément est un propos où l'« esthétique » se subordonne à autre chose qu'on nommera d'abord, au moins à titre d'essai, le « didactique » et l'« heuristique » il est visible et palpable que ce réalisateur se soucie d'abord de nous apprendre quelque chose, de même qu'il multiplie les scènes brèves où une leçon est donnée — le plus souvent par un adulte à un plus jeune —, cependant que l'adulte lui-même se soucie de trouver quelque chose — de même qu'il multiplie les scènes de questions, on pourrait dire parfois d'interrogatoires, où un personnage demande à un autre ce qu'il fait, d'où il vient, etc.

Assurément, il est loin d'être indifférent que Kiarostami ait longtemps travaillé dans une institution éducative, et qu'il donne à voir, à plusieurs reprises, la réalité de son pays comme celle d'un de ces pays où une éducation, même élémentaire, est une condition urgente pour un accès au monde actuel. Mais son cinéma est tout autre chose qu'un cinéma didactique tel qu'on le trouve dans plusieurs conceptions du « documentaire », et bien que quelques aspects des films de Kiarostami ressemblent de manière très calculée à du documentaire ou à du reportage ; c'est un déplacement de la posture et de l'enjeu de l'« art » à la contemplation d'une œuvre se substitue le mouvement d'un intérêt mis en branle et d'une *éducation* au sens précis où ce mot signifie « faire sortir de... éducation du regard à regarder le monde, à regarder ce monde dans lequel vit le cinéma ; regard pris par la main et emmené dans un voyage qui n'est pas initiatique, qui ne conduit pas à quelque secret, mais qui revient d'abord à faire bouger le regard, à le remuer voire à le secouer, à le faire porter plus loin, plus près, plus juste ;

by the hand and led away on a journey that is not an initiation, that does not drive to any secret, but that amounts to making the gaze move, stirring it up, or even shaking it up, in order to make it carry further, closer, more accurately. All of art is set in motion, and one consequently finds oneself very far from that which shaped the idea of a supernumerary art, and close to the kinematics that put at stake again a whole way of relating to the world: because this world is turning on its hinges and because, for more than a century, "cinema" has done much more than record the forms of motion, but has rather been one of the animators and agitators of the shift: indeed, that is the meaning of the substitution of the word *cinema* for *cinematograph* (notably in the French *cinéma* replacing *cinématographe*), in which the former term is far from being just an abbreviation of the latter term.

Cinema becomes the *motion* of what is real, much more than its representation. It will have taken long for the illusion of reality that held the ambiguous prestige and glamour of films—as if they had done nothing but carry to the extreme the old mimetic drive of the Western world—to disappear, at least in tendency, from an awareness of cinema (or from its self-awareness) and for a mobilized way of looking to take its place.

The illusionist theme, with all the paradoxes of representation, is probably not absent: but it no longer has the function or functions it had in "films about film" (for instance *Day for Night* by François Truffaut). Contrary to what certain commentators seem to have perceived in Kiarostami's work, this theme never is his cinematic topic. Film on film or film in film is not something he is interested in; his work does not revolve around any *mise en abyme*. In it, the theme of lies leads only to the truth, and appearances intervene only to underscore the manner in which looking and the real together are mobilized. This comes out in the whole fable of *Close-up*, and also the one in *Through the Olive Trees*, unveiling a number of artifices and lies needed to make *Life and Nothing More*, but in such a way that this unconcealment introduces a new story, neither more nor less effective than the first one, just showing another angle of what is real and therefore many-faceted.

Rolling Thing

Taking up again a fundamental kinematic theme (in the sense of a "fundamental note"), the last film produced, *The Wind Will Carry Us*, plays back a scene given in *Close-up*—here a metal box in the shape of a cylinder, there an apple. They roll on the ground for a fairly long while, the camera following the object's erratic, aimless course in the film, like a movement that would exit from the film properly speaking (from its script, from its topic), but

très à l'écart, par conséquent, de ce qui avait pu former l'idée d'un art surnuméraire, on se trouve dans une mise en branle de l'art tout entier, dans une cinématique qui remet en jeu tout un rapport au monde : parce que ce monde est en train de tourner sur ses gonds, et que le « cinéma », bien plus qu'un enregistrement des formes du mouvement, est depuis plus d'un siècle un des animateurs et des agitateurs de ce déplacement : c'est même ce que signifie la substitution du mot *cinéma* à celui de *cinématographe*, dont le premier est très loin d'être simplement l'abréviation.

Le cinéma devient *mouvement* du réel, bien plus que représentation. Il aura fallu longtemps pour que l'illusion de réalité, à laquelle tout d'abord on avait attaché les prestiges ambigus du cinéma — comme s'il avait seulement porté à son extrémité la vieille pulsion mimétique de l'Occident —, finisse par disparaître, au moins tendanciellement, de notre conscience du cinéma — ou de sa conscience de soi — et pour que s'y substitue la mobilisation du regard.

Sans doute, le thème illusionniste, avec tous les paradoxes de la représentation, n'est-il pas absent : mais il n'a plus la ou les fonctions qu'il eut dans les « films sur le film » (par exemple, *La Nuit américaine* de Truffaut). Contrairement à ce que semblent avoir d'abord perçu certains commentateurs, ce thème n'est jamais le propos de Kiarostami. Il ne s'intéresse pas au film sur le film ni dans le film, il ne tourne pas autour de la mise en abyme. Chez lui, le thème du mensonge ne mène qu'à la vérité, et celui des apparences n'intervient que pour souligner la manière dont le regard et le réel sont ensemble mobilisés. Ainsi en va-t-il de toute la fable de *Close-up*, et de même de celle de *À travers les oliviers*, où l'on dévoile un certain nombre d'artifices et de mensonges qui furent nécessaires dans la réalisation de *Et la vie continue*, mais de telle façon que ce dévoilement introduit à une nouvelle histoire, ni plus ni moins effective que la première, autre facette d'un réel qui en compte toujours beaucoup.

Chose qui roule

Comme la reprise d'un thème cinématique fondamental (au sens d'une « note fondamentale »), le dernier film réalisé, *Le Vent nous emportera*, rejoue une scène donnée dans *Close-up* : ici une boîte métallique cylindrique, là une pomme, roule à terre, assez longtemps, et la caméra suit sa course erratique et sans but dans le film, comme un mouvement qui sortirait du film lui-même (de son scénario, de son propos) mais en concentrant sur lui la propriété cinématique ou cinétique à l'état pur : un peu de mouvement à l'état pur, même pas pour « figurer » le cinéma, plutôt pour rouler ou dérouler en

concentrate the property of kinematics or kinetics in its pure state: a little bit of motion in its pure state, not even to "picture" motion pictures, but rather in order to roll up or unwind in them an interminable driving force. It winds and in winding it does nothing but turn motionless, toward a stopping (almost a "freeze-frame") that posits the truth of motion just as motion points to the truth of a thing whose shape prompts it to roll. Thus the car that rides (rolls) through the films as well as through the olive trees is also a kinematic truth in two ways: first, as a box that looks; second, as incessant motion.

But what is the motion that, in this way, is cinema (and neither its object nor what it represents or restores, as goes the belief of those who see cinema wholly as an "animated feature")? Motion is that which "only occurs if the whole is neither given nor giveable."[2] Motion is not a displacing or a transferring, which may occur between given places in a totality that is itself given. On the contrary, it is what takes place when a body is in a situation and a state that compel it to find its place, a place it consequently has not had or no longer has. I move (in matter or mind) when I am not—ontologically—where I am—locally. Motion carries me elsewhere but the "elsewhere" is not given beforehand: my coming will make of it the "there" where I will have come from "here." All of Kiarostami's films I am discussing here end up, in a perfectly devised way, pointing to an elsewhere: a new place, a new remoteness drawing nearer, a new appropriation by virtue of opening another "there." I will not mention all those places; I will content myself with the one in *Where is my Friend's Home?*: the schoolteacher's hand goes through the notebook with the homework the child has completed for a friend; a dried flower appears between two pages; the teacher gives it his seal of approval and closes the notebook, which has become a new site of friendship, together with the teacher's illusion and a certain truth about education. And in this site the motion of writing inscribes itself, the writing that the teacher mistakes for another but that is also the recording—the cinematography—of the ceaseless and breathless trips to bring back this notebook, taking up the whole film.

Motion is not the opposite of immobility, or, rather, the motionlessness in question is not static—this immobility is, in all the films, sometimes that of a landscape, sometimes that of a character fastened to his steering wheel, and sometimes that of the camera held to lengthy fixed shots, in which it can happen that very little or even nothing at all moves within the picture.

---

(2) Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (London: Athlone Press, 1986), 7.

lui un entraînement interminable. Ça tourne et en tournant ça ne va à rien d'autre qu'à une immobilisation, à un arrêt (presque « sur image ») qui pose la vérité du mouvement comme le mouvement faisait toute la vérité de la chose dont la forme la porte à rouler. La voiture qui roule à travers les films comme à travers les oliviers est donc aussi deux fois une vérité cinématique une fois en tant que boîte à regard, et une fois en tant que mouvement incessant.

Mais qu'est-ce que le mouvement qui est ainsi l'être du cinéma (non pas son objet, ni ce qu'il représenterait ou restituerait, comme on le croit lorsqu'on ne pense le cinéma tout entier que comme un « dessin animé ») ? Le mouvement est cela qui « ne se fait que si le tout n'est ni donné ni donnable[2] ». Le mouvement n'est pas le déplacement ou la translation, qui peuvent avoir lieu entre des places données dans une totalité elle-même donnée. Il est au contraire ce qui a lieu lorsqu'un corps est en situation et en état d'avoir à trouver sa place, et par conséquent de ne pas ou de ne plus en avoir. Je bouge (matériellement ou mentalement) lorsque je ne suis pas — ontologiquement — là où je suis — localement. Le mouvement me porte ailleurs mais l'« ailleurs » n'est pas préalablement donné c'est ma venue qui en fera le « là-bas » où je serai venu d'« ici ». Tous les films de Kiarostami dont je parle ici se terminent de manière parfaitement concertée sur une indication d'ailleurs : nouveau lieu, nouveau lointain devenant proche, nouvelle appropriation par ouverture d'un autre « là ». Pour ne pas les rappeler toutes, je me contente de celle de *Où est la maison de mon ami ?* : la main du maître parcourt le cahier de devoirs que l'enfant a rempli à la place de son ami ; une fleur séchée apparaît entre deux pages ; le maître appose son visa d'approbation et ferme le cahier : celui-ci est devenu le lieu nouveau de l'amitié, en même temps que celui de l'illusion du maître et d'une certaine vérité sur l'éducation. Et ce lieu est celui où s'inscrit le mouvement de l'écriture, de cette écriture que le maître prend pour une autre, mais qui est aussi l'enregistrement — la cinématographie — des trajets incessants et haletants pour rapporter ce cahier qui ont occupé tout le film.

Le mouvement n'est pas l'opposé de l'immobilité, ou bien, si l'on préfère, l'immobilité n'est pas statique cette immobilité qui est, dans tous les films, tantôt celle d'un paysage, tantôt celle d'un personnage fixé au volant de sa voiture, et tantôt celle de la caméra tenue à de longs plans fixes, dans lesquels parfois très peu ou même rien ne bouge sur l'image le mouvement

---

Gilles Deleuze, *C*
Paris, Minuit, 1983, p. 17.

Motion is the opening of the motionless, it is presence insofar as it is truly *present*, that is to say coming forward, introducing itself, offered, available, a site for waiting and thinking, presence itself becoming a passage toward or inside presence. Thus, in one of the final sequences of *A Taste of Cherry*, the man who is waiting to acquaint himself with death sits on a hill at dusk, and from there he overlooks an urban landscape studded with tall buildings in progress and high cranes, and one of those begins to swivel, sole slow element moving, with the twilight as background. This brings to mind some questions on the means to obtain this image: did anyone communicate with the crane by telephone or was it a matter of waiting for a propitious moment? Yet these distanced thoughts do not leave the film: they are part of the look that the filmmaker rouses and drives with the arm of the crane. They set this gaze in motion toward the film itself and inside of it. One could say that they turn the looking into a filming gaze—and it is as if Kiarostami ceaselessly fitted the spectator to the film, not in order to teach a technique, but to open his or her eyes onto the motion that looking is.

Look | Image

Everywhere Kiarostami substitutes a gaze for images and signs. Or more exactly he does not "substitute" anything inasmuch as he does not make the images or signs disappear, but he mobilizes them, engaging them toward a look and the look toward what is real. The look: the precision in a framing, in the speed of the film stock, in the lighting—the season, the time of day, a car falling prey to the lens (in a word, nothing other than film... but, if we may express it this way: cinema *intensified*, pushed from the inside toward an essence that detaches it to a large extent from representation and turns it toward presence; and "representation" thus shows its actual workings). Presence is not a mere matter of vision: it offers itself in encounters, worries, or concerns. So it follows that the questions that keep cropping up in the films also make up a way of looking: *Where do you come from? Where are you from? What are you doing? What do you think about...?* These questions often set themselves apart from what is more or less supposed to be the "action" in the movie (in a way that is striking in *Close-up*, for instance, in a scene showing characters waiting in a car and engaging in this questioning game while the "central action" happens in the house): indeed, these questions are not at all intrusive; in their quality and finality they show a regard for the other—it looks like a regard.

Images and signs do not vanish: on the contrary they assert themselves more than ever. In the center of *Life and Nothing More*, there is a picture

est l'ouverture de l'immobile, la présence en tant qu'elle est véritablement *présente*, c'est-à-dire venant au-devant, se présentant, offerte, disponible, lieu d'attente et de pensée, présence qui est elle-même un passage vers ou à l'intérieur de la présence. Ainsi, dans une des séquences terminales du *Goût de la cerise*, l'homme qui attend de connaître la mort s'assied à la tombée du jour sur une hauteur d'où il domine un paysage urbain marqué d'immeubles élevés en construction et de hautes grues dont l'une se met à tourner, seul et lent mouvement sur le fond du crépuscule. On se prend alors à réfléchir au moyen utilisé pour obtenir cette image : communication avec la grue par un téléphone, ou bien attente d'un moment propice ? Et cette réflexion distanciée ne sort pas pour autant du film : elle fait partie du regard que le réalisateur suscite et entraîne avec le bras de la grue. Elle met ce regard en mouvement vers et dans le film lui-même : on pourrait dire qu'elle en fait un regard filmant — et c'est comme si Kiarostami ne cessait pas de former son spectateur au film, c'est-à-dire non pas de l'instruire d'une technique, mais de lui ouvrir les yeux sur le mouvement qu'est le regard.

Regard / image

Aux images et aux signes, Kiarostami partout substitue le regard. Ou plus exactement, il ne « substitue » pas, en ce sens qu'il ne fait disparaître ni les images, ni les signes, mais il mobilise ces derniers vers le regard, et le regard vers le réel. Le regard : la précision d'un cadrage, celle d'une sensibilité de pellicule, celle d'un éclairage — saison, moment du jour, la capture par l'objectif que devient une voiture — bref, rien d'autre que le cinéma... mais si on peut le dire ainsi : le cinéma *intensifié*, poussé de l'intérieur vers une essence qui le détache largement de la représentation pour le tourner vers la présence (ce qui revient aussi à saisir le ressort véritable de ladite « représentation »). Et la présence n'est pas l'affaire d'une vision : elle se donne à une rencontre et à une inquiétude ou à un souci. C'est pourquoi le regard est aussi bien fait des questions qui reviennent dans ces films : *d'où viens-tu ? d'où es-tu ? que fais-tu ? que penses-tu de... ?* — questions très souvent détachées de ce qui est plus ou moins censé faire l'« action » du film (par exemple de manière frappante dans *Close-up* où ce jeu de questions a lieu entre des personnages qui attendent dans une voiture cependant que l'« action principale » se déroule dans la maison...) : car ces questions n'ont pas du tout la nature d'un interrogatoire, elles ont la qualité et la finalité d'un égard pour l'autre, et le regard est égard.

Les images et les signes ne disparaissent pas : au contraire, ils sont affirmés plus que jamais. Au centre de *Et la vie continue*, une image est fixée au

affixed to the wall, that the filmmaker beholds: this picture survives the earthquake split by a long crack the wall behind it has suffered. Similarly, in *The Wind Will Carry Us*, there are images on the walls and there are some, barely perceptible, in rooms that the camera does not enter.

In this film, photography suffers a ban (a woman forbids the use of the camera)—and this is bound to evoke the great monotheistic ban: monotheism is, above all, the withdrawal of the divine in the heart of an absent presence (*deus absconditus*). The ban on images imposed by this insistent woman—the refusal and the rejection—works in concert with a respect for death and mourning that the photographer is precisely, contrarily seeking to capture in images (and thus two ways of looking confront each other, two ways of treating the matter with regard). But the ban itself is played out in the margins of monotheism, as it were, and in an encounter with (which does not mean counter to) the pictures of the very film, photographed more lavishly than the previous ones, photographed less dryly, absorbed by the white gleam of a village and the wind-tossed wheat fields: as if the strength of colors and volumes, profuse and pregnant, spilled over and compensated for the ban, that is to say the withdrawal of the secret of death deep inside of life.

In the end, after a woman from the village has stopped him from using his camera, the photographer (an anthropologist in his own country, studying its ancestral rites) will appear facing the lens filming him as the depths of his shaving mirror had done, and while the night is ending, we see him taking photographs of women hurrying toward the house of the one who died—died too late and after the deadline for the crew that came to establish the anthropological record of the mourning rites. The photographs are taken on the run, in flight (*au vol*), snapped and stolen; they are snapshots snatched perhaps like any photograph, any image in a film: is a certain form of theft a condition of the gift of looking? Is stealing away with the real, is stripping it needed to realize it? Should a photographer be a robber?

Indeed, the photograph stolen and removed from its "subject" (thereby turned into an object, caught by the lens, the "objective") could also be the photograph granted to this subject, his or her true being, and presence, that is to say his or her communication. Thus, in *Through the Olive Trees*, Tahereh, the young woman chosen for a part, must be stripped of the very thing that allows her to partake in the film: there arises a need to deny her a dress, to force her to get up, to subject her to all the requirements of the shooting of the film, just as she is shown, in the fiction of the film shot within the film, subjected to her young husband's demands, while in the fiction of the film that we are actually seeing she is subjected to her partner's love expectations. The shape of these intertwined fictions itself has only one function: it

mur, que le réalisateur regarde, et qui survit au tremblement de terre : elle est partagée, avec le mur, par une longue fissure. Dans *Le Vent nous emportera*, de même, des images sont aux murs, et parfois dans des pièces où la caméra n'entre pas, les laissant seulement deviner.

Dans ce dernier film, la photo fait l'objet d'une interdiction (une femme interdit l'usage de l'appareil) — qui ne peut pas ne pas évoquer la grande interdiction monothéiste : le monothéisme est avant tout retrait du divin au fond d'une présence absente (*deus absconditus*). L'interdiction, sur laquelle la femme insiste, ce refus, ce rejet consonne avec le respect de la mort et du deuil dont le photographe cherche au contraire à capturer l'image (deux regards s'affrontent, deux manières d'avoir égard). Mais cet interdit est lui-même joué comme en marge du monothéisme et dans une rencontre avec (ce qui ne veut pas dire à l'encontre de) l'image du film lui-même, donnée dans une photo plus somptueuse que celle des films précédents, une photo moins aride, tout occupée de la blancheur d'un village et des blés remués par le vent : comme si la force des couleurs et des volumes, leur profusion ou leur prégnance, compensait et débordait l'interdit, c'est-à-dire le retrait du secret de mort au fond de la vie.

Pour finir, le photographe (ethnologue de son propre pays, de ses rites ancestraux) à qui une femme du village avait interdit l'usage de son appareil nous sera montré, filmé de face comme il l'avait été du fond de son miroir, en train de photographier, dans la nuit finissante, les femmes se pressant vers la maison de celle qui est morte — morte trop tard pour les délais de l'équipe ethnologique venue enregistrer les rites de deuil. Photo prise au vol dans les deux sens du mot, instantané volé comme l'est peut-être toute photo, toute image d'un film : un certain vol est-il la condition du don de regard ? Faut-il dérober le réel pour le réaliser ? Un photographe doit-il être un voleur ?

Ainsi la photo volée, soustraite à son « sujet » (devenant donc objet, pris dans un objectif), serait aussi la photo accordée à ce sujet, son être vrai, sa présence, c'est-à-dire sa communication. De même, dans *À travers les oliviers*, faut-il en quelque sorte dérober à Tahereh, la jeune fille choisie pour le rôle, ce qui permet de la mettre en scène : il faut lui interdire une robe, l'obliger à se lever, la soumettre à toutes les exigences du tournage ; de même, elle est montrée, dans la fiction du film qu'on tourne dans le film, soumise aux demandes de son jeune époux, tout en étant, dans la fiction du film que nous voyons, soumise à l'attente d'amour de son partenaire. Cet emboîtement de fictions n'a lui-même pas d'autre fonction que d'aiguiser notre propre attente, de tendre notre regard vers ce réel qui est : la vérité de Tahereh — non pas la vérité *sur* elle, mais la vérité qui peut et qui doit sortir d'elle, cette

sharpens our own expectations, it stretches our gaze toward the real, which is: Tahereh's truth — not the truth *about* her but the truth that can and must come out of her, the truth shimmering very far away, in the last picture, in the young woman's tiny silhouette, briefly blended with the young man's as he runs to join her then comes back toward us, toward the camera, while in the distance, deep within the screen disappearing since the film is ending, secrets wholly acquire their consistency of what is real, yet without retiring or transpiring. The image could well be this theft, stripping its reality from the real in order to restore it, confirmed, averred, sealed in its strength (and in the image's strength lies a shelter from the image's ability to betray). (Before the film ends, the filmmaker has fired Tahereh: she did not comply well enough with what was asked of her. But this means that her failure to simulate translates into success in the real. Here simulation stories are not stories of illusion, but the contrary.)

It may thus be that Kiarostami's images are stretched between the two poles of his country's tradition (and *The Wind Will Carry Us* refers to this tradition significantly when it shows the mourning rites): first, the more genuinely Persian pole, with its major figurative art tradition, one of the most ancient and *pregnant* in the history of Mediterranean art; and second, the Islamic realm, in which abstaining from figuration is carried to a peak in the monotheistic tradition. This polarity comes to film (and thus to the Western world) and meets a third, Judeo-Greek way, giving another layout to the ambivalent attitude toward images: this is a set-up for a complex configuration in the relation between presence and absence, on the one hand, and appearance and reality, on the other. This configuration — of which cinema is both a product and, nowadays, a constitutive element — defines a world distinct, first and foremost, from the worlds where presence (being, things, the real, and the communication of meaning) is first of all given (as it is in the symbols and rites of traditional bereavement). In the world that is ours, first of all the given is withdrawn: it is opaque or it is withdrawn (let us think again about the openings of these films: a door or a truck blocking the screen, a passage through a tunnel...).

Images then define a world where the given must be given again: it must be received and recreated to be what it is. (It follows that images haunt monotheism inasmuch as their making reproduces the gesture of God the Creator: not to reenact the divine potter's gesture — such is the motivation in the Islamic tradition in particular. Furthermore, the Shiite tradition may be more particularly sensitive to a dimension of divine absence or of secrecy.) But to give again the real to *realize* it is genuinely to *look* at it.

In the stories surrounding the shooting of the film and about photography

vérité que fera scintiller très au loin, dans la dernière image, la silhouette minuscule de la jeune fille, un instant mêlée à celle du jeune homme qui la rejoint en courant puis revient vers nous, vers la caméra, cependant qu'au loin, au fond de l'écran qui disparaît comme à toute fin de film, le secret prend toute sa consistance de réel, sans disparaître ni transparaître. L'image serait le vol qui soustrait au réel sa réalité pour la lui donner confirmée, avérée, scellée dans sa force (dans la force de l'image se trouve l'abri contre les trahisons de l'image). (Avant la fin du film, Tahereh a été congédiée par le réalisateur : elle se refuse trop à ce qu'on lui demande. Mais cela veut dire qu'échouant à simuler elle réussit dans le réel. Les histoires de simulation ne sont pas ici des histoires d'illusion : tout au contraire.)

Peut-être de cette manière l'image de Kiarostami est-elle tendue entre les deux pôles de la tradition qui est celle de son pays (de cette tradition à laquelle *Le Vent nous emportera* fait une référence majeure à travers les rites de deuil) le pôle plus proprement persan d'un art figuratif majeur, l'un des plus anciens et des plus *prégnants* dans l'histoire de l'art méditerranéen, et le pôle islamique où l'abstention de la figuration est portée au comble de sa tradition monothéiste. Cette double polarité, en advenant au cinéma (au monde occidental), en croise une autre, judéo-grecque, qui donne un autre schème de l'ambivalence autour de l'image : s'organise ainsi une configuration complexe des rapports entre présence et absence d'une part, apparence et réalité de l'autre. Cette configuration dont le cinéma est à la fois un produit et un élément désormais constitutif — définit un monde qui se distingue avant tout des mondes pour lesquels la présence (l'être, la chose, le réel et la communication d'un sens) est d'abord donnée (comme elle l'est dans les symboles et les rites d'un deuil traditionnel). Dans le monde qui est le nôtre, tout d'abord le donné est retiré : il est opaque, ou il est retiré (qu'on pense de nouveau aux ouvertures des films : porte ou camion barrant l'écran, passage dans un tunnel...

L'image définit alors un monde où le donné doit être redonné : il doit être reçu et recréé pour être ce qu'il est. (De là que la hantise du monothéisme est celle de l'image en tant que son exécution reproduirait le geste du Dieu créateur : ne pas refaire le geste du divin potier, telle est en particulier la motivation de la tradition islamique. En outre, la tradition shi'ite est peut-être plus particulièrement sensible à une dimension d'absence divine ou de secret.) Mais redonner le réel pour le *réaliser*, c'est proprement le *regarder*.

Dans les histoires du tournage et de la photographie — comme dans celle du simulateur, et dans celle de l'homme qui cherche une mort possible les yeux ouverts (s'il est permis d'abréger ainsi *Le Goût de la cerise*) — un triple rapport se noue et se joue autour de ce regard réalisant :

—as in the one of the pretender or in the one of the man looking, open-eyed, for a possible death (if *A Taste of Cherry* may be thus summarized)—a triple set of relations is tied and enacted around this realizing look:

[1] A relation between a man (the filmmaker, the photographer) and a woman (the one who supervises the photography, the shooting—Mrs. Shiva in *Through the Olive Trees*; the one who watches and protects—the mother in *Close-up*; the keeper—the old woman with the rug in *Life and Nothing More*; and the one who plays the part of the secret one—Tahereh; and in addition there are the female students at the natural history museum, in *A Taste of Cherry*, not seen but addressed by their teacher, also a woman, who shows them how to prepare a dead bird for taxidermy: a way of keeping death by feigning life).

[2] A relation between death and life, in a make-up that is neither oppositional nor dialectical but pregnant or mutually impregnating, each term being for the other and within the other: life, which goes on and is "nothing but life," following its difficult path, in twisting ups and endless downs, going nowhere and everywhere, always passing through death, which remains secretive, incomprehensible, and impossible to appropriate—like the bone taken from the cemetery that the anthropologist ends up throwing into a creek at the end of *The Wind Will Carry Us*. But this leads also to a place or a ponderous situation for a gaze turned toward light itself: the moon between torn clouds and the lightning storm that the man watches, lying in his hole, the man whose watchful gaze goes through the blackness and becomes the eye of a video camera in the morning sun.

[3] A relation between ancient Iran and modern Iran, as the relation of a tradition impossible, at times, to appropriate (as with the mourning rites, when women tear up their faces with their nails), at times refutable (like the old people's talk about education), and always suspended in an uncertain equilibrium (like the image affixed to the wall with the crack), with a difficult but necessary modern world (a world that knows how to build houses that are more resistant to seismic shocks, a world that can offer education), hard and chaotic like a construction site, powerful and fascinating like its cranes and its bulldozers—a relationship of olive trees and wheat fields with concrete buildings and the army.

Respect

In this triple set of relations, in a carefully composed braid—so that the three strands are homologous without simply being parallel, since they all fit

[1] rapport de l'homme (*cinéaste, photographe*) et de la femme (*celle qui* surveille la photo, le tournage Madame Shiva dans *À travers les oliviers* —, celle qui veille et protège — la mère dans *Close-up* —, celle qui garde — la vieille au tapis dans *Et la vie continue* —, et celle qui joue le rôle de la femme secrète – Tahereh ; on peut y ajouter les étudiantes du Museum d'histoire naturelle, dans *Le Goût de la cerise*, qu'on ne voit pas mais auxquelles on entend leur professeur enseigner la préparation d'un oiseau mort pour la taxidermie : garde de la mort dans une simulation de vie) ;

[2] rapport de la mort et de la vie, qui n'est fait ni d'opposition, ni de dialectique, mais de prégnance ou d'imprégnation mutuelle, chacune étant pour l'autre et dans l'autre, la vie qui continue et qui est « rien que la vie », suivant son chemin difficile, en lacets et en montées et descentes sans fin, allant nulle part et partout, et toujours passant par la mort, laquelle reste secrète, incompréhensible et inappropriable ainsi de l'os sorti du cimetière, que l'ethnologue finit par jeter au ruisseau à la fin du *Vent nous emportera*, mais forme aussi le lieu ou l'instance d'un regard tourné vers la lumière même la lune entre les nuages déchirés et les éclairs d'orage que regarde, couché dans son trou, l'homme dont ce regard va devenir, traversant le noir, celui d'une caméra vidéo dans un soleil matinal (*Le Goût de la cerise*) ;

[3] rapport de l'Iran ancien et de l'Iran moderne, comme rapport d'une tradition tantôt inappropriable (rites de deuil où les femmes lacèrent leurs visages de leurs ongles), tantôt réfutable (propos de vieux sur l'éducation), et toujours suspendue en un équilibre incertain, comme l'image au mur fendu par la fissure, et d'un monde moderne difficile mais nécessaire (il peut faire des maisons plus résistantes aux secousses sismiques, il peut donner de l'instruction), dur et chaotique comme un chantier, puissant et fascinant comme ses grues et ses bulldozers — rapport des oliviers et des blés avec le béton et l'armée.

Respect

Dans ce triple rapport soigneusement composé et tressé — de telle sorte que les trois sont homologues sans pourtant être simplement parallèles, puisqu'ils s'emboîtent aussi les uns dans les autres — ce qui se joue est toujours quelque chose de l'ordre de la tension qui court entre l'image et le sans-image, sans qu'il soit tout à fait possible d'arrêter la distinction des pôles, par exemple en rangeant du côté de l'image l'homme, la vie et l'Iran moderne, comme on pourrait être d'abord tenté de le faire.

together tightly—something of the order of a current is at stake, running between the image and imagelessness, but without offering the possibility completely to try to determine how the poles remain distinct, as one might be tempted to do at first by putting on the side of images, for example, man, life, and modern Iran.

In fact there are no stable, simply discrete poles: there is the movement from one to the other, and there is the energy of this movement, and there is film, which is the capture of this energy (in the sense that film takes away this power in order to give it back again and realize it also). It is the energy of a mobilized, activated, or animated look: that is to say the power of *regard* (égard) with respect to what presents itself to a look. In French *regard* (look) and *égard* (regard) are more or less the same word: *re-gard* indicates a propitious distance for an intensified guard (*garde*), for looking after (*prise en garde*) (it is a Germanic root, *wardon/warten*, that yields all these words). Guarding calls for watching and waiting, for observing, for tending attentively and overseeing. We look after what is ahead and after the way it presents itself: we let it present itself—and thus we also leave open the field for its withdrawal, where presence is in reserve, where presence keeps itself reserved, like all those young women behind their black veils, forming a dark expanse from which clear faces draw near, with the filmmaker observing and choosing one among them (who will be Tahereh).

Looking is regarding and consequently *respecting*. The word *respect* also has to do with regard (*respicere*): it watches for..., turned toward..., guided by attention, by observance or consideration. A rightful look is respectful of the real that it beholds, that is to say it is attentive and openly attending to the very power of the real and its absolute exteriority: looking will not tap this power but will allow it to communicate itself or will communicate with it itself. In the end, looking just amounts to thinking the real, to test oneself with regard to a meaning one is not mastering.

The capturing of images in a film—shown with the tireless picturing of cars, car windows, windshields, and rearview mirrors that act as capturing agents of various *views*—captures nothing if it is not to let it go free again. The framing, the light, the length of a take, the camera's movement contribute to free a motion, which is that of a presence in the process of making itself present. The film's "maker" makes nothing other than a making-real and a realization of the real: of the real that a respectful gaze makes possible.

But it would be wrong to discern anything stiff or obsequious in the idea of respect. There is no authority overlooking the filmmaker's; he too subjects himself to the demands of a look, whether it is by adjusting the lighting or the sound, or choosing a girl among twenty who might do equally well, or

De fait, il n'y a pas de pôles stables et simplement distincts : il y a le mouvement de l'un à l'autre et l'énergie de ce mouvement, énergie dont le film est la capture (en ce sens que lui aussi soustrait cette force pour la redonner et pour la réaliser). Cette énergie est celle du regard mobilisé, activé ou animé : c'est-à-dire la force d'un *égard* pour ce qui se présente au regard. *Égard* et *regard* sont à peu près le même mot : le *re-gard* indique le recul propice à l'intensification de la *garde*, de la *prise en garde* (cf. un radical germanique *wardon/warten*). Pour garder on veille et on surveille, on observe, on est attentif et en attente. On prend soin de ce qui est là-devant et de la manière dont cela se présente on le laisse se présenter — donc aussi on lui laisse le champ d'un retrait où la présence est en réserve, où elle garde elle-même sa réserve, comme toutes ces jeunes filles derrière leur voile noir, masse sombre d'où s'avancent les visages clairs qu'observe le réalisateur pour choisir l'une d'elles (ce sera Tahereh).

Le regard est un égard, par conséquent un *respect*. Le mot *respect* lui aussi procède du regard (*respicere*) : c'est un regard tourné vers..., guidé par une attention, par une observance ou par une considération. Le juste regard est un respect pour le réel regardé, c'est-à-dire une attention et une ouverture à la force propre de ce réel et à son extériorité absolue : le regard ne captera pas cette force, il la laissera se communiquer à lui, ou il communiquera avec elle. Regarder n'est en fin de compte rien d'autre que penser le réel, se mettre à l'épreuve d'un sens qu'on ne maîtrise pas.

La capture d'image dans le film — elle qui fait l'objet de l'image inlassable de la voiture, de ses fenêtres, pare-brise et rétroviseur comme autant de capteurs de *vues* — n'est une capture que pour être une délivrance. Le cadrage, la lumière, la durée du plan, le mouvement de la caméra libèrent un mouvement qui est celui d'une présence en train de se faire. Le « réalisateur » ne réalise rien d'autre qu'une réalisation de réel de ce réel que rend possible un regard respectueux.

Mais il ne faut rien entendre de gourmé ni d'obséquieux dans l'idée de respect. Aucune autorité ne surplombe celle du réalisateur, qui lui-même se soumet aux requêtes du regard, qu'il doive régler un éclairage ou un son, ou bien qu'il doive choisir une fille parmi vingt autres dont plus d'une pourrait l'être, ou encore qu'il doive organiser un décor conforme à sa pensée, par exemple en faisant apporter des pots de fleurs sur un balcon (de *Et la vie continue* au *Vent nous emportera* en passant par *À travers les oliviers*, sans oublier celui qui donne à *Close-up* sa *coda* de couleur vive). Bien loin de s'incliner devant une supériorité, le respect se met à la hauteur de ce qu'il respecte à la même hauteur dans l'altérité. L'altérité est celle d'un autre regard. *Close-up* est un film des regards que portent les uns sur les autres

further by organizing a set to match his thinking and ordering flowerpots for a balcony, for example (from *Life and Nothing More* to *The Wind Will Carry Us* via *Through the Olive Trees*, not to mention the spot of bright color providing a coda for *Close-up*). Far from bowing before anything superior to it, respect meets that which it respects on an equal footing: at the same height yet in otherness. The otherness is that of another gaze. *Close-up* is a film in which looking is paramount and everyone is looking at everyone else: members of a film audience, people who look up to filmmakers, filmmakers who look at their spectators, judges at impostors, filmmakers at judges, filmmakers at each other. Once more, what may look conclusively like a closed loop, a sort of autism that cinema happens to produce when it tightens and locks itself up, deals with something quite different: with an attentiveness toward a world in which film pervades any gaze, that is to say the relations to the real and to meaning.

Thus Kiarostami's thinking—filming—is of mutual respect when he confronts those whose glances he meets or returns: men and women, children and adults, city dwellers and villagers, believers and nonbelievers, professions, situations—in a way, each film is a continuous variation with a shift providing its pretext and its movement, in the midst of such a polyphony. The fundamental double register may be that of a traditional world and a world today, insofar as the former may be the world where meaning is given, available (the meaning of birth, of the suffering in death, of love and of labor) whereas the latter may be the world where meaning must be recreated, which does not mean reappropriated (as an ancient meaning to be sought again) but, on the contrary, reopened to infinity, of meaning or truth, properly speaking. It is both as its metaphor and its realization, woven together, that cinema works in this recreation, as in the story of the pretender who wants to express the suffering of his existence, or in the story of the anthropologist who has to give up his attempt to record death and mourning.

From one world to the next, the images work in continuity and discontinuity, just as the films work with movements and interruptions (for there is not a film that Kiarostami has made that does not involve a caesura or a hiatus, a syncopation or an unknown factor: always, there is at least one thing or person left unseen, unfound). In *Life and Nothing More* the torn picture is not just split by a crack: it is, in itself, both a crack or a fissure and a continuous tie between the past (shown by the man in the picture with his old-fashioned pipe) and the present (shown by the character's, the filmmaker's gaze). The image opens one look onto the other: the picture's and the onlooker's. This opening provides a space, a distance both necessary and respectful, and at the same time it works as a relation. The film is not a

des spectateurs de cinéma, des admirateurs de réalisateurs, des réalisateurs sur leurs spectateurs, des juges sur des simulateurs, des réalisateurs sur des juges, des réalisateurs entre eux. Une fois de plus, là où on croirait pouvoir conclure à une boucle refermée, à cette sorte d'autisme qu'il arrive au cinéma de produire lorsqu'il se resserre sur soi, il s'agit de tout autre chose d'une attention pour le monde dans lequel le cinéma imprègne les regards, c'est-à-dire les rapports au réel et au sens.

Kiarostami pense — filme — en ce sens un respect mutuel des êtres qu'il confronte, dont il échange ou croise les regards : homme et femme, enfant et adulte, citadin et villageois, croyant et incroyant, professions, situations, d'une certaine façon chacun des films est une variation continue, dont un déplacement fournit le prétexte et le mouvement, à l'intérieur d'une telle polyphonie. Le double registre fondamental est peut-être celui d'un monde traditionnel et d'un monde actuel, dans la mesure où le premier serait le monde du sens donné, disponible (sens de la naissance, de la souffrance de la mort, de l'amour et du labeur), tandis que le second serait le monde où le sens doit être recréé, ce qui ne veut pas dire réapproprié (comme un sens ancien qu'on irait rechercher), mais au contraire réouvert à l'infinité qui est proprement celle du sens ou de la vérité. De cette recréation, le cinéma se fait à la fois métaphore et réalisation, l'une tressée dans l'autre comme il arrive aussi bien dans l'histoire du simulateur qui veut exprimer la souffrance de son existence que dans l'histoire de l'ethnologue qui doit renoncer à capter la mort et le deuil.

D'un monde à l'autre, l'image fait continuité et discontinuité, de même que le film fait mouvement et interruptions (car il n'est pas un film de Kiarostami qui ne comporte de césure ou de hiatus, de syncope ou d'inconnue il y a toujours au moins quelque chose ou quelqu'un qu'on ne voit pas, qu'on ne trouve pas). L'image dans *Et la vie continue* n'est pas seulement traversée par une fissure elle est elle-même à la fois fissure ou fêlure et continuité entre un passé (l'homme qu'elle représente, avec sa pipe à l'ancienne) et un présent (le regard du personnage, qui est le réalisateur). L'image ouvre l'un sur l'autre deux regards : le sien et celui qui la regarde. Cette ouverture fait espace, distance nécessaire et respectueuse, en même temps qu'elle fait rapport. Le film n'est pas une représentation, il est une attraction du regard, une traction le long de son mouvement, en même temps qu'il définit un côté de l'espace — le côté de la boîte sur laquelle le film est projeté, l'image interceptée et présentée — comme côté du regard, de son cadre et de sa portée, de son ajustement. L'écran de Kiarostami ressemble beaucoup moins à un théâtre où s'exécute une fable ou bien une démonstration qu'à un évidement dans lequel on glisse des images, un

representation, it is an attraction for a look, it is a traction all along its movement, while it also defines a side of the space—the side of the box where the projection of the film, the interception and presentation of the image occur—as the side of the gaze, its framing and carrying distance, its focus and adjustment. Kiarostami's screens bear much less resemblance to a theater displaying scenes from a fable or a demonstration than to a hollowed-out passage where pictures slip through, a passe-partout in framing, or a device allowing still pictures to pass through a slide projector.

Evidence

Evidence refers to what is obvious, what makes sense, what is striking and, by the same token, opens and gives a chance and an opportunity to meaning. Its truth is something that grips and does not have to correspond to any given criteria. Nor does evidence work as unconcealment, for it always keeps a secret or an essential reserve: its very light is reserved, and its provenance.

Evidentia: it is the character of what is seen from afar (giving a passive turn to the active meaning of *video*, "I see"). The distance implied by evidence gives both the measure of its spatial removal and the measure of its power. Something is *seen distinctly* from far away because it detaches itself, it separates—like the two shapes or the double shape we see of Tahereh and her beloved. Something strikes with distinction: always, a picture is also that which subtracts itself from a context and stands out, clear-cut, against a background. Always, there is a cut, a framing.

The cut prunes the look, trims its borders and its point, lightens its sharpness. When the filmmaker frames in his viewfinder a space with things in it—the hill, the road, a heap of stones, reflected leaves, the side of a truck, rubble, concrete, pipes, the misty or powdery distance, hot and heavy harvests—he grips what is indistinct, wide and confused and blended, to make it distinct, to shrink and harden it, to make it look real. He works so that the eye has to deal with a fissured wall and the fissure in turn goes right through the eye, with dust rising on the dirt roads—and the dust affects our vision.

Evidentia came to Latin as a translation of the Greek term *enargeia*, which speaks of the powerful and instantaneous whiteness of lightning: *argos*—speed in a flash. It touches in an instant and prevents any gripping. As an instant it is to be kept, in its passage: both a suspension and a succession, as for thousands of images that flash by before a lamp at the rate of twenty-four per second. Each picture is a snapshot, and the totality of them simultaneously makes the continuity of it all into one great snapshot—*one* film—

passe-partout comme on dit en encadrement, ou un passe-vues comme on a dit jadis d'appareils de projection pour images fixes.

Évidence

L'évidence dans son sens fort n'est pas ce qui tombe sous le sens mais ce qui frappe et dont le coup ouvre une chance pour du sens. C'est une vérité, non pas en tant que correspondance avec un critère donné, mais en tant que saisissement. Ce n'est pas non plus un dévoilement, car l'évidence garde toujours un secret ou une réserve essentielle : la réserve de sa lumière même, et d'où elle provient.

Evidentia : le caractère de ce qui se voit de loin (par un retournement passif du sens actif de *video*, « je vois »). La distance de l'évidence donne à la fois mesure de son éloignement et mesure de sa puissance. Cela se *distingue* de loin parce que cela se détache, se sépare — comme les deux taches ou la tache double de Tahereh et de son amoureux. Cela frappe par sa distinction : une image est aussi, toujours, ce qui se retranche d'un contexte et qui tranche sur un fond. C'est toujours une découpe, un cadrage.

La découpe taille le regard, effile ses bords et sa pointe, éclaircit son acuité. Lorsqu'il cadre des espaces de choses — colline, route, tas de pierres, reflets de feuilles, flanc de camion, gravats, béton, tuyaux, lointains brumeux ou poudreux, moissons lourdes et chaudes —, le réalisateur saisit l'indistinct, le large et le confus, le mêlé, pour le rendre distinct, le rétrécir et le durcir, le polir, le faire réel au regard. Il s'agit que l'œil ait affaire à un mur lézardé de telle sorte que la lézarde le traverse aussi, à la poussière soulevée sur les routes de terre de telle façon qu'elle nous affecte la vision.

Evidentia fut pris en latin pour traduire le grec *enargeia*, qui parle de la blancheur puissante et instantanée de l'éclair : *argos*, éclat et vitesse ensemble. Cela touche en un instant, et ne laisse pas saisir. C'est à garder en tant qu'instant, dans son passage à la fois suspens et succession, comme pour les milliers d'images qui défilent devant la lampe à raison de vingt-quatre par seconde. Chacune est un instantané, et leur totalité fait simultanément un grand instantané du continu — *un* film — et une multiplicité indéfinie de pauses, pareilles à ces nombreux arrêts du regard (de la caméra) qui rythment les films de Kiarostami.

Ainsi, couché dans le trou qu'il a préparé pour tenter d'y mourir, le personnage du *Goût de la cerise* voit la lune blanche dans les nuages puis les éclairs d'un orage. A la vision des éclairs succède celle de la nuit noire ou de la mort : c'est ce qui nous restera dérobé — et à ce moment plongé dans le noir (qui n'est pas du tout un « fondu au noir », mais une image noire ou

and an indefinite multiplicity of breaks matching the gaze (the camera) in its numerous pauses that give their rhythm to Kiarostami's films.

And so, lying in a hole he has prepared so that he can try to die in it, the character of *A Taste of Cherry* sees the white moon through the clouds followed by a lightning storm. The vision of lightning gives way to one of blackness of night or of death. For the viewer the puzzle will persist—and this moment dipped in darkness (which is not at all a fade-out, but a black picture or a picture of blackness) gives way to the rising of the light of day caught by a video camera, in the same place, next to the tree that serves as a landmark to locate the hole; but the hole is not shown, and we cannot really distinguish if one of the characters taped by the video camera is the one who lay down to die or not. Whoever he is, this character is there, lighting a cigarette and offering it to another one, as life goes on and the shooting of the film comes to an end.

The force of evidence imposes and carries away something more than a truth: an existence. That is the make-up of the most famous and obvious piece of evidence of Western philosophy, Descartes's, consisting in an *ego sum*, with which is given not, as is sometimes stated, a "self-consciousness" (at least not in psychological or introspective terms) but an existence. This existence identifies itself as thought (*cogito, sum*), and that means that this existence relates to a world: set down, felt, received as a singular point of passage in the circulation of meaning.

The evidence of cinema is that of the existence of a look through which a world can give back to itself its own real and the truth of its enigma (which is admittedly not its solution), a world moving of its own motion, without a heaven or a wrapping, without fixed moorings or suspension, a world shaken, trembling, as the winds blow through it. That is how Kiarostami's cinema is a metaphysical meditation (to play on Descartes's title). But this does not mean a cinema treating of metaphysical themes (for example, in the sense that Ingmar Bergman's *Seventh Seal* does); it means cinematic metaphysics, cinema as the place of meditation, as its body and its realm, as the taking-place of a relation to the sense of the world.

This is so, probably, neither more nor less than in the meditation that may have always taken place with the projection of pictures on a wall, ever since Paleolithic men arranged symbolic layouts of figures in their caves. But the perennial character of meditation—of thought— is one thing, the movement of its mutations another. Until our time the wall with its display of pictures was solid and it bore witness to the world's outside or its inmost depths (at least in the manner we have believed we could interpret humankind's past until now). With film, the wall becomes an opening cut in

une image du noir) succède un lever de lumière qui est le jour saisi par un caméscope, sur le même lieu, près de l'arbre qui sert à repérer le trou, mais sans que ce dernier nous soit montré, et sans qu'il nous soit permis de vraiment distinguer si l'un des personnages pris dans le champ de la vidéo est ou n'est pas celui qui s'était couché pour mourir. Mais quel qu'il soit, ce personnage est là, allumant une cigarette pour la tendre à un autre, dans la vie qui continue et le tournage du film qui s'achève.

La force de l'évidence impose et emporte ce qui est plus qu'une vérité : une existence. C'est en quoi consiste l'évidence la plus célèbre de la philosophie occidentale, celle de Descartes, qui consiste en un *ego sum* avec lequel n'est pas donnée, comme on le dit parfois, une « conscience de soi » (en tout cas pas psychologique ni introspective), mais une existence. Que cette existence s'identifie comme pensée (*cogito, sum*) signifie que cette existence a rapport avec un monde qu'elle se pose et s'éprouve, se reçoit comme un point singulier de passage dans une circulation de sens.

L'évidence du cinéma est celle de l'existence d'un regard à travers lequel un monde en mouvement sur lui-même, sans ciel ou sans enveloppe, sans lieu fixe d'amarrage ou de suspension, un monde secoué de tremblements et traversé de vents peut se redonner son propre réel, et la vérité de son énigme (qui n'est certes pas sa solution). C'est en quoi le cinéma de Kiarostami est une méditation métaphysique (pour rejouer le titre de Descartes). Mais cela ne signifie pas : un cinéma traitant de thèmes métaphysiques (au sens où le fait, par exemple, le Bergman du *Septième Sceau*) ; cela signifie : une métaphysique cinématographique, le cinéma comme lieu de la méditation, comme son corps et comme son aire, comme l'avoir-lieu d'un rapport au sens du monde.

Ni plus ni moins, sans doute, qu'il y eut toujours une telle méditation dans la projection d'images sur une paroi, depuis que les hommes du paléolithique disposèrent dans leurs grottes des ordonnances symboliques de figures. Mais une chose est la pérennité de la méditation — de la pensée —, une autre est le mouvement de ses mutations. Jusqu'à nous la paroi aux images était consistante et elle témoignait pour un dehors ou pour un tréfonds du monde (du moins à la manière dont nous avons cru jusqu'ici pouvoir interpréter le passé de l'humanité). Avec le cinéma, la paroi devient une ouverture pratiquée dans le monde sur ce monde même. C'est pourquoi la comparaison, qui fut faite à plusieurs reprises, du cinéma avec la caverne de Platon n'est pas pertinente : le fond de la caverne témoigne précisément pour un dehors du monde, mais en négatif, et installe par là même la déconsidération des images que l'on sait, ou l'exigence de considérer des images plus hautes et plus pures, nommées « idées ». Le cinéma opère à l'inverse : il

the world onto this very world. That is why the recurring attempt to compare cinema with Plato's cave is inaccurate: precisely, the depths of the cave attest to an outside of the world, but as a negative, and this sets up the discrediting of images, as we know, or it demands a consideration for images that are loftier and purer, named "ideas." Film works the opposite way: it does not reflect an outside, it opens an inside onto itself. The image on the screen is itself the idea.

(But, incidentally and further to differentiate Kiarostami's work from films with a "metaphysical" theme or thesis, let me note that we can never dissociate from the meditation I am describing Iran's reality in its social and political, practical and daily aspects. On the contrary, it is so ubiquitously and ceaselessly present that it sometimes challenges a spectator's understanding if he or she is lacking some information, as in my case. To mention just one example that, to me, is fairly clear, let us recall the young soldier in *A Taste of Cherry* who turns out to be a peasant from Kurdistan, who speaks of unpaid work, etc.—and keep in mind that, in the last images of the film, there is a group of soldiers, of resting soldiers, happy and relaxed, who smoke and pick flowers as if they were signs meant to reverse those pointing to the military reality.)

Film

The new pregnant way has its element and that is film, but *film* understood first of all in its most literal, technical, and material acceptation: as film stock. *Film* and its French equivalent *pellicule*—from *pellis*, the skin—at first have the same meaning, stemming from the same origin. It is a small skin, a thin skin. The English word *film* first meant "membrane." In late Latin, which brought the word into French, *pellicula* meant a detached piece of skin, the *peelings* of fruit; the word has also been used for the foreskin. Detached, a piece of skin no longer serves as a wrapping: it is thinness and nothing else.

This thinness defines a support that is unlike the support of painting and drawing: film is not a matter that easily takes on another material (paste, pencil, varnish), but rather a material that is sensitive to the singular material that light is, and this sensitivity is made up of thin, diaphanous substances ("emulsions" or "suspensions" in a gelatinous mass of photosensitive grains). The film support seems akin to light itself, and it is not the sole material support in cinema: a light beam must travel across it and carry with it a picture until a screen intercepts it, which offers yet another kind of kinship with light in order to restore without absorbing or returning it the light it is thus stopping. The support of motion pictures is at the same time a

ne reflète pas un dehors, il ouvre le dedans sur lui-même. L'image sur l'écran est elle-même l'idée.

(Mais pour autant, et par une autre différence avec des films à thème ou à thèse « métaphysique », la réalité sociale et politique, pratique et quotidienne, de l'Iran n'est jamais dissociable de la méditation dont je parle. Au contraire, elle ne cesse d'être présente de tant de manières qu'elle défie parfois même la simple compréhension d'un spectateur trop peu informé comme je le suis. Il suffit, pour se contenter d'un exemple assez clair pour moi, de penser au jeune soldat dans *Le Goût de la cerise*, dont on apprend qu'il est un paysan du Kurdistan, qui parle du travail non payé, etc. — sans oublier qu'un groupe de soldats occupera les dernières images du film, soldats au repos, heureux de la détente, fumant, cueillant des fleurs comme des signes chargés d'inverser ceux de la réalité militaire.)

Film

La prégnance nouvelle a son élément, qui est le film. Mais le *film* entendu d'abord dans son acception la plus littérale, technique et matérielle : la pellicule. *Film* et *pellicule* ont d'abord le même sens par la même origine — *pellis*, peau. C'est une petite peau, une peau mince ; l'anglais *film* avait d'abord le sens de « membrane ». En latin tardif, d'où le mot est passé en français, *pellicula* désignait la peau détachée, la *pelure* d'un fruit ; le mot a pu aussi désigner le prépuce. La peau détachée ne vaut plus comme enveloppe elle n'est plus que minceur.

Cette minceur définit un support qui est d'une autre nature que les supports de la peinture et du dessin : ce n'est pas une matière susceptible de recevoir un autre matériau (pâte, mine, vernis), c'est une matière sensible à cette matière singulière qu'est la lumière, et cette sensibilité est faite de substances fines, diaphanes (« émulsion » ou « suspension » dans une gélatine de grains photosensibles). La pellicule est comme parente de la lumière, et de plus, elle n'est pas seule à constituer le support du cinéma : il faut qu'elle soit traversée d'un faisceau lumineux dans lequel l'image est emportée jusqu'à ce que l'intercepte un écran qui doit lui-même offrir un autre type de parenté avec la lumière pour restituer sans l'absorber ni la renvoyer celle qu'il vient couper. Le support du cinéma est à la fois une sorte de rapport de la lumière à elle-même, la tenue en suspens d'un équilibre délicat (sensibilité, puissance d'éclairage, vitesse, régularité et distance de projection) et l'espace entier dans lequel cet équilibre doit être tenu. Le support ne peut pas être isolé comme tel (à la manière d'une feuille ou d'une toile) et il n'est pas non plus étendu dans toutes les directions comme l'air où se

kind of relation of light with light, holding it all suspended in a delicate equilibrium (the sensitivity, the brightness, the speed, the regularity and the distance of the projection), and the whole space in which this equilibrium must be maintained. The support cannot be isolated as such (unlike a sheet of paper or a canvas) and it does not extend in all directions, like air through which sounds travel. Cinema itself is poised, as it were, between drawing, writing, and music (but it might be worthwhile to push the inquiry further and consider its connections to dance, sculpture, even architecture: it does not mean that cinema is privileged and encompasses them all totally, but each "art" is a totality opening onto the others, configured with them, touching them). Since Kiarostami has not yet shown (as far as I know) the inside of a movie theater in his films (although he has shown at least one movie poster, and in *Close-up* "going to the movies" plays an obvious part), we may think that he is unconcerned with the rhetoric of a "show within a show." Indeed, the "filmic" element is present in a much more intimate way, in the very texture of his images and his work, so to speak. (Let us try to hear the verb "to film" also as if we spoke not of recording a picture, but of fluidifying, jellifying, or crystallizing what the lens "catches.")[3]

From lens to screen, from shooting a film to showing it, a luminous materiality provides a continuity, and it is suspensive, diaphanous, and dissipative. I would like to call it *ethereal*, which brings to mind the *ether* believed to be, until the end of the nineteenth century, the medium of light or the element carrying it. Right away, the ethereal element of film is four-dimensional: the equilibrium of light happens at the heart of a space to which the time of this equilibrium also belongs. Duration inherently pertains to the nature of film projection, even if the projected picture is still, and regardless of the length of the projection: a film take without motion, unlike a plain photograph, is not really set down on a fixed substratum. As long as it is projected it vibrates. It may well be true that Kiarostami states his particular taste for photography, and that he often chooses to keep the camera motionless, if need be, before an inert image (stone blocks, resting machinery, unruffled hills), yet, if he does it, it is in order to appeal to a more essential mobility,

(3) Here one should mention the short film *Trasparenze*, which Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi made in 1998 about film as film: it lasts 7 minutes, during which it shows nothing but various aspects of an archive of damaged, torn, or faded film stock. It thus brings out the fragile transparency of this thin, gelatinous support for traces of forms and colors imprinted on it to bring them to the screen or "carry" them there (*porter à l'écran*, the French expression for making a literary work into a motion picture): to bring or carry them with the impalpable matter of a beam of light traversing the transparency. More generally, what these two authors have accomplished with reworked archival film stock is also a work about images as they come, as they are edited, as they breathe, more than as they are representative of anything.

diffusent les sons. Le cinéma est comme lui-même en équilibre entre le dessin, l'écriture et la musique (mais il faudrait peut-être pousser l'analyse pour considérer ce qui relève aussi de la danse, de la sculpture, voire de l'architecture : non pas que le cinéma ait un privilège de totalisation, mais chaque « art » est une totalité ouverte sur les autres et configurée avec eux, à les toucher). Si jusqu'ici Kiarostami n'a pas montré (à ma connaissance) une salle de cinéma dans ses films (mais une affiche au moins, et dans *Close-up* l'action d'« aller au cinéma » joue un rôle évident), c'est, peut-on penser, qu'il ne s'agit pas pour lui d'une telle rhétorique du « spectacle dans le spectacle ». C'est de manière beaucoup plus intime, dans la texture même, si l'on peut dire, des images et des œuvres que l'élément « filmique » est présent. (Le verbe « filmer » devrait aussi s'entendre comme si l'on parlait, non pas d'enregistrer une image, mais de fluidifier, de gélifier ou de cristalliser ce que « prend » l'objectif.)[3]

De l'objectif à l'écran, de la prise de vues à la projection, il y a continuité de cette matérialité lumineuse, suspensive, diaphane et dissipative que j'aimerais dire *éthérée* en pensant à cet *éther* qu'on croyait jusqu'à la fin du siècle dernier constituer le milieu ou l'élément porteur de la lumière. L'élément éthéré du cinéma est d'emblée quadri-dimensionnel : à l'espace au sein duquel se joue l'équilibre de la lumière appartient aussi le temps de cet équilibre. La durée est inhérente à la nature de la projection, même si c'est une image immobile qui est projetée et quelle que soit la durée de la projection : à la différence d'une photographie, un plan immobile n'est pas déposé sur la fixité d'un substrat. Il vibre de la durée de sa projection. S'il est vrai que Kiarostami déclare un goût particulier pour la photographie, et s'il choisit souvent l'immobilité de la caméra, au besoin devant une image inerte (blocs de pierre, machine au repos, colline sans aucun vent), c'est pour en appeler à une mobilité plus essentielle, de l'ordre de la vibration qui traverse l'espace — comme dans le cas de l'antenne de télévision de *Et la vie continue* ou dans celui du téléphone portable qui exige, pour fonctionner, des ascensions répétées sur la hauteur (dans *Le Vent nous emportera* le vent lui-même mériterait l'analyse de sa matérialité dynamique, ce vent qui agite les

(3) Il faudrait renvoyer ici au petit film consacré en 1998 à la pellicule elle-même par Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, *Trasparenze* : il ne filme, pendant 7 minutes, que divers aspects d'une pellicule d'archives en partie abîmée, déchirée ou dégradée, et il rend ainsi sensible la transparence fragile de ce mince gel chargé de traces des formes et des couleurs qu'il reçut pour les *porter à l'écran* (comme on dit en français pour parler d'une adaptation cinématographique d'œuvre littéraire) : pour les *porter* sur la matière impalpable d'un faisceau lumineux traversant la transparence. De manière générale, le travail de ce couple d'auteurs à partir de films d'archives retravaillés est lui aussi un travail sur l'image comme [illegible], comme montée du souffle bien plus que comme repré[illegible].

of the order of a vibration that travels through space—as in the case of the television antenna in *Life and Nothing More* or that of the cellular telephone that repeatedly makes it necessary to climb to new heights in order to make it work (in *The Wind Will Carry Us*: the wind itself, in its dynamic materiality, deserves an analysis, the wind stirring the sheets in *Where is my Friend's Home?*, the trees in *Through the Olive Trees*, the clouds in *A Taste of Cherry*, and the crops in the fields in the film with the wind in its title—the wind, animation of air and ether, the breath that carries the image of a transport different from the forward motion of the film).

Light, air, breath belong to the element of film as its media, through which it passes, travels and comes across refracted, realizing itself. A ribbon (like the roads traveled), a gel, pane of glass and water, all at once, it is a sort of capturing fluid that grips the living and holds it in twenty-four discrete pictures each second, only to fluidify their sequence instantaneously in a continual look.

Along the road that unwinds, the openings in cars serve as image catchers. The images are like ether in a frame. A cut-out allows a plunge into the ethereal element—like the opening cut in the wall, bathed in light, through which the character in *Life and Nothing More* looks at the landscape attentively, before he turns around to discover the picture on the cracked wall. The ethereal element is that of a penetration or an impregnation: the image remains at a distance but we enter its element; as spectators, we are caught in the beam of light that becomes the beam of our gaze. The film theater keeps us still and this motionlessness is the condition of such a transport, carrying us away.

Carrying Away

The gaze opens onto transports, carrying away—driving, lifting away: the world is in motion. Everything is situated but nothing is staying in its place. There are villages, places, addresses (in *Close-up*), but we cannot find them or they are hard to find, they are easy to confuse. When we meet someone, he is coming from somewhere and going somewhere. But those places, "over there," remain out of reach, always beyond a new hill, a new bend in the road.

Yet they are not really off-screen: there is no cinema less inclined to exit the screen or the field than Kiarostami's. Everything gathers in the lens's field in a precise way: a tight, almost narrow framing, focusing one's attention, or a wider framing and long shots filling the image with objects in the distance that are sufficiently removed and facing us so that there is no need

draps dans *Où est la maison de mon ami ?*, les arbres dans *À travers les oliviers*, les nuages dans *Le Goût de la cerise* et les moissons dans le film qu'il intitule — le vent, animation de l'air ou de l'éther, souffle qui emporte l'image d'un autre emportement que celui du défilement de la pellicule).

La lumière, l'air, le souffle appartiennent à l'élément du film en tant que milieu de passage, de traversée et de réfraction à travers lequel l'image se réalise. À la fois ruban (comme les routes parcourues), gel, vitre et eau, c'est une espèce de fluide de capture qui saisit le vif et qui le fige en vingt-quatre images distinctes par seconde mais pour instantanément fluidifier leur suite en un regard continu.

Le long de la route déroulée, les ouvertures des voitures servent de capteurs d'images. Celles-ci sont de l'éther cadré. La plongée dans l'élément éthéré se fait par une découpe — comme cette ouverture dans le mur, baignée d'une grande lumière, par laquelle le personnage de *Et la vie continue* regarde le paysage, attentivement, avant de découvrir, en se retournant, l'image sur le mur fissuré. L'élément éthéré est celui d'une pénétration ou d'une imprégnation : l'image reste à distance, mais on entre dans son élément, on est soi-même, spectateur, pris dans le faisceau de lumière qui devient celui de notre regard. L'immobilité où nous tient la salle est la condition de ce transport, de cet emportement.

Emportement

Cela sur quoi ouvre le regard est un emportement — un entraînement, un enlèvement : une mobilité du monde. Tout est situé, mais rien ne reste en place. Il y a des villages, des lieux, des adresses (dans *Close-up*), mais on ne les trouve pas ou bien on les trouve mal, on peut les confondre. Lorsqu'on rencontre quelqu'un, il vient de quelque part et il va quelque part. Mais ces lieux, ces « là-bas », restent hors d'atteinte, toujours de l'autre côté d'une nouvelle colline, d'un nouveau tournant de la route.

Ils ne sont pas pour autant « hors champ » : nul cinéma n'est moins porté vers le hors-champ que celui-ci. Il rassemble tout dans le champ de manière précise : un cadre serré, voire étroit, où se concentre une attention, ou bien un cadre large mais sur des lointains qui le remplissent et qui sont assez lointains et assez frontaux dans leur éloignement pour qu'on n'aille pas s'en écarter. La découpe est taillée à la mesure exacte de ce qui est à regarder, comme le trou est creusé à la mesure du corps qu'il doit recevoir (dans *Le Goût de la cerise*), tandis que le trou qui s'effondre (dans *Le Vent nous emportera*) est un accident, un malheur comme le tremblement de terre et comme lui la menace d'un autre emportement, d'un engloutissement.

to step back. The cut-out is trimmed to fit exactly what there is to behold, just as the hole in the ground is dug to fit the body it is to accept (in *A Taste of Cherry*), whereas the hole that collapses (in *The Wind Will Carry Us*) is an accident, a disaster like the earthquake threatening also to carry it all away, to swallow it all up.

(One might add that the shot reverse-shot does not play a great role either: when two characters talk with each other, each one appears autonomously in the framing, so that his or her counterpart is barely assumed, or, on the contrary, fully present when his or her voice asserts itself. And this corresponds to Kiarostami's real shooting style since he often takes the place (as he has explained it) of the one who asks the questions so that he can obtain from the other the state and the expression he wants and expects.)

In one way or another, film carries us away: we are carried in this transport, it is our existence, and thus the cinematographic gaze becomes a condition much more than a representation. It is the condition of a permanent transformation or an indefinite and continual variation. In a sense, an invariant is what is actually varying or supporting the variation. But just as the material support is a diaphanous and receptive membrane, this invariant is the unit of variation, the form of the transformation. This form has at least one specific face each time: the child's in *Where is my Friend's Home?*, the pretender's in *Close-up* (but also the mother's), the filmmaker's in *Life and Nothing More* (but also his son's, and the car's), Tahereh's in *Through the Olive Trees* (but also Mrs. Shiva's), etc. It is the form of a certain look: very often these characters look out into the distance, and sometimes they address whoever is sitting next to them, in a car, without looking at the person, in the way one may have to act while driving. Driving cars takes on a great importance: turning the steering wheel on these zigzagging roads, changing gears, braking. With a sort of clutching mechanism the film works together with these kinetics, and the driver's attention is required. At stake is not only a mobility but also a motor function. The invariant is thus the engine of the variation; the form is metamorphic or anamorphic. And in a similar fashion the true motor of cinema is photographic immobility.[4]

The support, or the substance, or the subject, is not carrying but is itself

(4) Beyond Kiarostami, in the work of several contemporary filmmakers, such an affirmation is present, I believe: there is more than a little evidence for this in films as recent and as different from each other and from Kiarostami's as, for example, *Beau travail* by Claire Denis or *Yi Yi* by Edward Yang. In each instance one deals with a cinema opening onto its own image as onto something real—or meaningful—that can only be taken by images, aiming from somewhere beyond any "point of view," with a look devoid of subjectivity, with a lens that would aim for life from the vantage point of the secret of death as the secret of something evident.

(On peut ajouter que le contrechamp n'est pas non plus vraiment pratiqué : lorque deux personnages s'entretiennent, chaque plan de l'un des deux est complètement autonomisé par le cadrage et suppose à peine, en quelque sorte, son vis-à-vis, ou bien au contraire celui-ci est intégralement présent par sa voix. Or cela correspond à la réalité du tournage, où Kiarostami (il l'explique lui-même) tient souvent la place de celui qui interroge afin d'obtenir chez l'autre l'état et l'expression qu'il attend.)

D'une manière ou d'une autre, dans le cinéma nous sommes emportés : nous sommes dans l'emportement, il est notre existence, et c'est ainsi que le regard cinématographique devient une condition bien plutôt qu'une représentation.

C'est la condition d'une transformation permanente ou d'une variation indéfinie et continue. Ce qui varie ou ce qui supporte la variation est bien, en un sens, un invariant. Mais de même que le support matériel est une membrane diaphane et imprégnable, de même l'invariant est l'unité de la variation, la forme de la transformation. Chaque fois cette forme a au moins un visage précis l'enfant de *Où est la maison de mon ami ?*, le simulateur de *Close-up* (mais aussi la mère de la famille), le réalisateur de *Et la vie continue* (mais aussi son fils, et la voiture), Tahereh dans *À travers les oliviers* (mais aussi Madame Shiva), etc. C'est la forme d'un certain regard : ces personnages très souvent regardent devant eux, au loin, et parfois ils s'adressent à celui qui est assis à leur côté, dans la voiture, sans le regarder, comme il arrive qu'on doit le faire en conduisant. La conduite de la voiture a une grande importance : tourner le volant, sur ces routes en zigzag, changer de vitesse, serrer le frein. Il se produit un embrayage du film sur cette mécanique cinétique qui requiert l'attention du conducteur. Non seulement la mobilité, mais la motricité est mise en jeu. L'invariant est ainsi lui-même moteur de variation, la forme est métamorphique ou anamorphique. De même l'immobilité photographique est-elle le véritable moteur du cinéma.[4]

Le support, ou la substance, ou le sujet, ne porte pas mais est lui-même dans l'emportement, poussé ou lancé, plutôt que mené, par une force ou par un mobile qui ne sera épuisé ni dans ses raisons, ni dans ses effets pourquoi et pour quoi, au juste, auront agi comme ils l'ont fait les protagonistes

(4) Qu'une telle affirmation soit présente, au-delà de Kiarostami lui-même, chez plusieurs réalisateurs contemporains, je pense en trouver plus que des indices dans des films récents aussi différents entre eux et de eux de Kiarostami que, exemple, *Beau travail* de Claire Denis ou *Yi* Edward Yang : chaque fois il s'agit d'un cinéma a propre image comme sur un réel ou sur un sens – que l'image seule ut aller prendre, et qu'elle prend depuis une delà de tout « point de depuis regard dépourvu de subjectivité, depuis un objectif qui rait la vie depuis le ret de la mort comme secret d'une évide

carried in this transport, driven or thrown, rather than led, by a force or a motive remaining inexhaustible in its reasons or its effects: why and for what, exactly, will the protagonists in each film have acted in the way that they have? No one will come out and state it for this is not to be done. Their being is part of the motion, but this motion is not an agitation, it is being as persevering: a remarkable doggedness characterizes them, and it is not tense but stubborn and patient at the same time, and, above all, authoritative. This authority does not befall others as much as the motion itself, keeping it going. It is a transport authorizing itself: not a narrative delivering a genesis or a maturation, an unconcealment or a denouement, but at the most a chronicle of incidents in a journey that is truly neither of being nor of becoming—and which one could just as well characterize as a slow distending of what is motionless. In the end, one always finds oneself again at the beginning in a way.

But nothing there is circular: the very possibility of a beginning will have been displayed and it will have been so as the possibility of a gaze. It is so the very first time we look at the tollbooth on the highway while the rescue of earthquake victims goes on. So it is also with the look of the people passing by who are shown the picture of the missing child and questioned. So it is with the filmmaker looking at the applicants. And so it is with the glance at whoever walks by him, from the one who is seeking an assistant for his suicide (the glancing is ambiguous at first, with doubts left hanging deliberately about its sexual content, and, left unsolved, the question of what becomes of this look, whether it stays in the dark or reopens as a camera).

The meaning is neither narrative nor teleological, or repetitive. Perhaps it is not a "meaning" at all, or perhaps it retains of "meaning" only the "sense" or directional significance: we follow a path, or we look for a way. Somehow, the way itself is the truth, in accordance with so many wise Eastern and Western teachings, and the word *method* (meaning the path or way of looking for something) stands for their philosophical summary. The protagonists' character is methodical: doubtlessly this word, less psychological than any other, may be the least inaccurate to account for their conduct.

Yet there is no need here to retrieve the wisdom or the knowledge of the "absolute as a way" (to say it in a Hegelian mode), as if a result were needed at last—and should that result be becoming itself: strictly there is no becoming either, and there is no result. What these films never let us forget, what they *methodically* take up repeatedly, is the steadfastness of landscapes lying "deep" inside the picture only to be conspicuously shown, alternating rhythmically, in all-encompassing shots, sometimes motionless, sometimes fleeing at the speed of cars—masses and clumps, sides of hills,

de chaque film ? c'est ce qui ne sera pas déclaré, car il n'y a pas à le faire. Leur être se confond avec ce mouvement, mais ce mouvement n'est pas une agitation, c'est une persévérance d'être : une remarquable opiniâtreté les caractérise, qui n'est pas tendue mais qui a quelque chose de têtu et de patient à la fois, et surtout, de l'autorité. Celle-ci ne s'exerce pas tant sur les autres que d'abord sur le mouvement lui-même, qu'elle entretient. C'est un emportement qui s'autorise de lui-même non pas un récit qui livrerait une genèse ou une maturation, un dévoilement, un dénouement, mais tout au plus une chronique des incidents d'un parcours qui n'est proprement ni être, ni devenir, et qu'on pourrait aussi bien caractériser comme une lente distension de l'immobile à la fin, on se retrouve toujours en quelque façon au commencement.

Mais il n'y a rien de circulaire c'est la possibilité même du commencement qui aura été déployée, et qui l'aura été comme la possibilité d'un regard. Ainsi de notre tout premier regard sur le péage d'autoroute un jour de secours aux victimes du séisme, ou du regard des passants interrogés sur la photo de l'enfant qu'on recherche. Ainsi du regard du réalisateur sur les postulantes au tournage. Ainsi du regard sur ceux qu'il croise de celui qui cherche un auxiliaire de son suicide (regard tout d'abord équivoque, sur lequel plane délibérément un doute sexuel et dont on ne saura, pour finir, s'il reste dans le noir ou se réouvre en caméra).

Le sens n'est ni narratif, ni téléologique ; il n'est pas non plus répétitif. Peut-être n'est-il pas du tout un « sens », ou ne retient-il du « sens » que la signification directionnelle : on suit un chemin, ou on le cherche. D'une certaine manière, le chemin est lui-même la vérité, selon la leçon de tant de sagesses d'Orient et d'Occident, dont le mot de *méthode* (qui veut dire chemin de recherche) est l'abrégé philosophique. Le caractère des protagonistes est méthodique : c'est sans doute ce mot, moins psychologique que tous les autres, qui rend le moins mal compte de leur conduite.

Ce n'est pas cependant qu'il faille récupérer ici la sagesse ou le savoir de « l'absolu en tant que chemin » (pour le dire en mode hégélien), comme s'il fallait enfin un résultat, fût-il le devenir lui-même : il n'y a pas non plus proprement de devenir, et il n'y a pas de résultat. Ce que les films ne nous laissent jamais oublier, ce qu'ils reprennent *méthodiquement*, c'est la constance des paysages qui ne sont « au fond » de l'image que pour être mis en vue, par alternances rythmiques, en de larges plans tantôt immobiles, tantôt fuyant à la vitesse de la voiture, masses et massifs, flancs de collines, entassements de terre ou de pierres, branches et feuillages, matériaux, maisons, champs de cultures, mais aussi silhouettes indistinctes, fugitives. Bien loin d'être seulement l'accompagnement d'une action, ou encore moins son décor, ces

heaps of earth or stones, branches and leaves, materials, houses, cultivated fields, as well as indistinct, fugitive silhouettes. Far from merely accompanying an action or, even less, from serving as a mere set, these wide presences meet our gaze and are beheld in their display within the element of film unrolling them as its very evidence.

These presences bear the imprint of the seriousness and the grace of an uncertain world on which a concerned look may land at times: an instant when the real has come to presence, with method and with luck.

Cinema—its screen, its sensitive membrane—stretches and hangs between a world in which representation was in charge of the signs of truth, of the heralding of a meaning, or of the warrant of a presence to come; and another world that opens onto its own presence through a voiding where its thoughtful evidence *realizes* itself.

Translated by Christine Irizarry

* *

larges présences viennent au regard, sont disposées pour lui dans l'élément du film qui les déroule comme son évidence même.

Ces présences sont empreintes du sérieux et de la grâce d'un monde incertain sur lequel, par moments, un regard soucieux peut se poser : instant d'un réel venu en présence par méthode et par chance.

Le cinéma — sa toile, sa membrane sensible — est tendu et suspendu entre un monde où la représentation se chargeait des signes d'une vérité, de l'annonce d'un sens ou des gages d'une présence à venir, et un autre monde qui s'ouvre sur sa propre présence par un évidement où se *réalise* son évidence pensive.

*

And Life Goes On: Life and Nothing More[5]

And Life Goes On is, in its French translation ("I will come back to it"), the title of the film made in 1992 by Abbas Kiarostami.[6]

Among ordinary expressions, among current ways of speaking, that is to say, ways that have an immediately recognizable value and that can be exchanged without difficulty (that are exchanged for nothing, for their own echo and that, *therefore, are worth nothing...),* this one speaks of this constant and inevitable flow of life, which continues its course in spite of everything, in spite of mourning and catastrophe. In fact, the film tells us from the beginning, by means of a voice on the radio: "The magnitude of the disaster is enormous" (it's about the 1990 earthquake in Iran).

The expression says that it has to continue and it also says that it is good that it continues, that life is really, perhaps, also that: that it goes on. The expression says nothing about "life," its goal, its meaning, its quality; it does not say that it is the life of the species, or that of the universe that would unfold itself above that of individuals (no doubt, in the middle of the film, we will see a young couple getting married after the catastrophe, but we will not see the birth of a child); the expression does not imply an indifference to death, or to any form of completion or accomplishment. Quite the contrary, in a sense, the film is itself this accomplishment, it accomplishes, it shows that: the catastrophe, the continuity, and also something else, the image that the film both represents and designates at the same time—an image that is neither pure and simple "life" nor an imaginary. Neither a "realist" nor a "fictional" phantasm, but life *presented* or *offered* in its evidence.

(No doubt, I speak too quickly and say too much at a time. But that's how it goes with a film. It's about the simultaneity of succession: the paradox of what continues.)

The expression (or the title) says that in addition to accomplishments, in addition to discontinuous productions or revelations, in addition to, or by means of, them and in their center, or in their heart, as their very truth, there

---

(5) This is the text of the article published under the title "De l'évidence" in *Cinémathèque* (no. 8 Autumn 1995), and translated by Verena Andermatt Conley with the title "On Evidence: *Life and Nothing More* by Abbas Kiarostami" (published in *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, v. 21 no. 1 Winter 1999). I chose not to reread it before I wrote the preceding pages five years later. Therefore there are some repetitions and perhaps also some dissonances.

(6) The English title of Abbas Kiarostami's film is *Life and Nothing More*. Jean-Luc Nancy plays on the French title, *Et la vie continue*, literally translated as "And Life Goes On" (Trans. note).

Et la vie continue[5]

Et la vie continue : c'est, dans sa traduction française (j'y reviendrai), le titre du film tourné en 1992 par Abbas Kiarostami.

Parmi les expressions courantes, parmi ces manières de parler qui ont cours, c'est-à-dire qui ont une valeur immédiatement reconnaissable, qui s'échangent sans difficulté (qui s'échangent contre rien, contre leur propre écho, qui ne *valent* donc rien...), celle-ci parle de ce cours constant et forcé de la vie, qui suit son cours et qui continue malgré tout, malgré le deuil et la catastrophe. Or le film le fait entendre dès le début, par la voix de la radio : « L'étendue du désastre est immense » (il s'agit du tremblement de terre de 1990 en Iran).

L'expression dit qu'il faut bien que ça continue, et elle dit qu'il est bien que ça continue, que c'est tout de même, ou en fin de compte, aussi cela, la vie : que ça continue. L'expression ne dit rien de la « vie », ni de son but, ni de son sens, ni de sa qualité ; elle ne dit pas que c'est la vie de l'espèce, ni celle de l'univers, qui passerait au-dessus de celle des individus (sans doute, au milieu du film, on verra un jeune couple se marier après la catastrophe, mais on ne verra pas naître d'enfant) ; elle ne dit pas une indifférence à la mort, ni à aucune forme d'achèvement et d'accomplissement. En un sens, au contraire, le film lui-même est l'achèvement, il accomplit, il montre cela : la catastrophe, la continuité, et autre chose encore, cette image qu'il est lui-même et qu'il désigne à la fois — une image qui n'est ni la « vie » pure et simple, ni un imaginaire. Aucun de ces deux fantasmes, « réaliste » ou « fictionnel », mais la vie dans son évidence *présentée* ou *offerte*.

(Sans doute, j'en dis trop vite trop à la fois. Mais c'est ainsi avec un film. C'est la simultanéité d'une succession. le paradoxe du continu.)

L'expression (ou le titre) dit qu'en plus des accomplissements, en plus des productions ou des révélations discontinues, en plus ou à travers elles, et en leur centre ou en leur cœur comme leur vérité, il y a le continu, que ça continue. En plus de ce qui fait du sens, parfois, ou du non-sens, il y a ce qui fait seulement du chemin : c'est-à-dire, du sens en un autre sens, le sens de la vie comme un « continuer » qui n'est même pas une direction (dans le

---

Voici à présent, conformément à ce qui était annoncé, le texte de l'article paru, sous le titre « *De l'évidence* » dans la revue *Cinémathèque*, n° 8 (automne 95). Volontairement je n'ai pas relu avant d'écrire, cinq ans plus tard, les pages qui précèdent. Il y a donc quelques éléments de répétition, mais sans doute aussi quelques dissonances.

is the continuous (*le continu*), that it continues. In addition to what, at times, produces meaning or non-meaning, there is that which only moves on (*fait seulement du chemin*): that is, meaning in another way, the meaning of life as something "continuing" that is not even a direction (in the film people ceaselessly look for directions), that is not really a path, not really a journey, but a traversal without attributable borders, hence, without discontinuous markers, a traversal that only passes through (this is called an experience), a passing through (*un passer*) that only continues, a past that passes in fact (this is called mourning [*un deuil*]), a passage that continues and leads only to its own passing present, or else to its non present (this could be called an eternity) — and that which remains unseizable other than in passing, that which is life itself, its meaning and its salt, its truth that obeys no injunction, no destination.

And Life Goes On speaks of a perseverance of being, in being, that makes us think inevitably of Spinoza. But it is not necessary to stop at Spinoza. Rather, one must add this: this perseverance, this continuation — which is not simply a continuity — is nothing else but being itself. Being is not something; it is that something goes on. It is that it continues, neither above nor below the moments, events, singularities and individuals that are discontinuous, but in a manner that is stranger yet: in discontinuity itself, and without fusing it into a *continuum.* It continues to discontinue, it discontinues continuously. Like the images of the film.

(On this point, it is of little importance that the original of the title in Persian says something slightly different: rather "life and nothing more," "only life," and therefore "I do not want (to show) anything else but life, simply life." Because this means: here, the film does nothing but continue, it shows a continuation, that of a story [before this film, there was another film, and they are looking for one of the young actors, they do not know if he survived], that of a journey [the search], that of the life of people after the earthquake, that of life in the film, and as film. It registers the continuation of several intertwined continuations, linked together or interlocking with one another.)

Cinema gathers itself here, it concentrates on its continuity and on its continuation. Quite deliberately, ostensibly and simply it gives itself to be seen as the uninterrupted movement of its shots and its cuts, not even interrupted at its beginning and end, continuing or straddling a space off, an outside of the film that is more than simply that, because it is yet another film that both precedes it and that will follow it (the latter in the form of a television broadcast that the child will watch). But the film outside the film,

film, on ne cesse pas de chercher la direction), qui n'est pas vraiment un chemin, pas vraiment un parcours, mais une traversée sans bords assignables, donc sans repères discontinus, une traversée qui ne fait que passer (cela s'appelle une expérience), un passer qui ne fait que continuer, un passé qui passe en effet (*cela s'appelle un deuil*), un passage qui continue et ne mène qu'à son propre présent passant, ou encore à son pas présent (cela pourrait se nommer une éternité) — et cela même qui reste insaisissable autrement qu'en passant, cela même est la vie, son sens et son sel, sa vérité qui n'obéit à aucune injonction, à aucune destination.

Et la vie continue dit une persévérance de l'être, dans l'être, qui fait inévitablement penser à Spinoza. Mais il n'est pas besoin de s'arrêter à Spinoza. Il faut plutôt ajouter ceci cette persévérance, cette continuation — qui n'est pas simplement une continuité —, ce n'est pas autre chose que l'être lui-même. L'être n'est pas quelque chose : il est que ça continue. Il est que ça continue, non pas au-delà ou en deçà des moments, des événements, des singularités et des individus qui sont discontinus, mais de manière plus étrange dans la discontinuité elle-même, et sans la fondre en un *continuum*. Ça continue à discontinuer, ça discontinue continûment. Comme les images du film.

(À ce compte, il n'importe guère que l'original persan du titre dise un peu autre chose : plutôt « la vie, et rien d'autre », « rien que la vie », et donc « je ne veux pas (montrer) autre chose que la vie, simplement la vie ». Car cela veut dire : voici, le film ne fait rien que continuer, il filme une continuation, celle d'une histoire (avant, il y a eu un autre film, et on cherche un des jeunes acteurs, on ne sait s'il a survécu), celle d'un parcours (la recherche), celle de la vie des gens après le tremblement, celle de la vie dans le film, et comme film. Il filme la continuation de plusieurs continuations enchaînées, emboîtées ou entrelacées les unes dans les autres.)

Le cinéma se rassemble ici, se concentre sur sa continuité et sur sa continuation. Il se montre, très délibérément, ostensiblement, simplement, comme le mouvement ininterrompu de ses plans et de ses coupes, pas même vraiment interrompu à son début et à sa fin, continuant ou enjambant sur un hors-champ, sur un hors-film qui est plus que cela, ou qui n'est plus du tout cela, car c'est encore un film qui le précède et qui le suivra (ce dernier, sous la forme d'une émission de télévision, que l'enfant va regarder). Mais le film hors du film, le film du film, par conséquent, ou l'image du cinéma lui-même, n'est pas projeté dans une consistance imaginaire, n'est pas confié à une évocation douteuse : sa continuation est assurée seulement

therefore, the film of the film, or the image of cinema itself is not projected into an imaginary consistency, it is not entrusted to an uncertain recalling; its continuation is assured only by the way in which the film interrupts itself at the beginning and at the end.

Before, after the film, there is life, to be sure. But life continues in the continuation of cinema, in the image and in its movement. It does not continue like an imaginary projection, as a substitute for a lack of life: on the contrary, the image is the continuation without which life would not live.

The image, here, is not a copy, a reflection, or a projection. It does not participate in the secondary, weakened, doubtful and dangerous reality that a heavy tradition bestows on it. It is not even that by means of which life would continue: it is in a much deeper way (but this depth is the very surface of the image) this, that life continues with the image, that is, that it stands on its own beyond itself, going forward, ahead, ahead of itself as ahead of that which, at the same time, invincibly, continuously, and evidently calls and resists it.

At the center of the film, there is an image, an image of an image and of the only image in the strict sense of the term (there is yet another, barely glimpsed: the photo of the young actor they look for, on the poster of the film in which he was acting): a kind of old, poor-quality color print affixed to the wall of a partially destroyed house. A crack in the wall crosses the image, tears it without undoing it. It's a traditional portrait of a man with a pipe, sitting near a table on which there is a glass and a pitcher. I don't know exactly what this image represents for an Iranian memory, and I do not try to find out (I want to remain this foreign spectator who I am, and whom the film, without explicating this image to me, lets me be). The filmmaker looks at this image. The filmmaker is the main character of the film (if one may say so: he is the gaze that moves through the film, the gaze that constitutes the film in the double sense of being its subject and object). There is, in the film, no commentary on this image in the film, which becomes, nonetheless, a kind of emblem for the entire film. The absence of commentary is filled only by the gaze of the filmmaker (actor) who looks at this image. The comment is simply: how does one pick up again the thread of images cut by the catastrophe.

And it is in relation to the image, and, more specifically, this time, to television, that the title of the film is enunciated inside the film itself, and rather late in the unfolding (*déroulement*) (around the 75th of 91 minutes). A few days, then, after the 1990 earthquake, a man installs a television antenna so that a group of refugees can watch the World Soccer Cup on television in their tents. The filmmaker (character) asks him: "Do you find it appropriate

par la manière même dont le film s'interrompt au début et à la fin.

Avant, après le film, il y a la vie, bien sûr. Mais la vie continue dans la continuation du cinéma, dans l'image et dans son mouvement. Elle ne continue pas comme une projection imaginaire, comme un substitut à un manque de vie : au contraire, l'image est la continuation sans laquelle la vie ne vivrait pas.

L'image, ici, n'est pas une copie, un reflet, ni une projection. Elle ne participe pas de cette réalité seconde, affaiblie, douteuse et dangereuse qu'une lourde tradition lui confère. Elle n'est même pas cela par quoi la vie se continuerait : elle est, de manière beaucoup plus profonde (mais cette profondeur, c'est la surface même de l'image), ceci, que la vie continue avec l'image, c'est-à-dire qu'elle se tient d'elle-même au-delà d'elle-même, en avant, devant, au devant de soi comme au devant de ce qui l'appelle et de ce qui lui résiste, à la fois, invinciblement, continûment, et évidemment.

Au centre du film, il y a une image, une image d'image et de la seule image au sens le plus simple du mot (il y en a une autre, mais tout juste entrevue, c'est la photo du jeune acteur qu'on recherche, sur une affiche du film où il tournait) une sorte de vieille chromo fixée au mur d'une maison en partie détruite. Une lézarde dans le mur traverse l'image, la déchire sans la défaire. C'est un tableau traditionnel, d'un homme assis, avec une pipe, près d'une table pourvue d'un verre et d'une cruche. Je ne sais pas ce que cette image représente au juste pour une mémoire iranienne, et je ne cherche pas à le savoir (je veux rester ce spectateur étranger que je suis, tel que le film me laisse être, ne m'expliquant pas cette image). L'image est regardée par le cinéaste qui est le personnage principal du film (si on peut le dire ainsi : il est le regard qui parcourt le film, le regard qui fait ce film au double sens où il en est l'objet et le sujet). Il n'y a pas, dans le film, de commentaire de cette image dans le film, qui est pourtant comme l'emblème de tout le film. L'absence de commentaire est occupée seulement par le regard du cinéaste (acteur) qui regarde cette image. Le commentaire est simple comment reprendre le fil des images rompu par la catastrophe.

Et c'est bien à propos de l'image, et plus précisément, cette fois, de la télévision, que le titre du film est énoncé à l'intérieur du film lui-même, assez tard dans son déroulement (vers la 75e minute, alors qu'il en compte 91). Quelques jours, donc, après le tremblement de terre de 1990, un homme installe une antenne pour qu'un groupe de réfugiés, sous des tentes, puisse suivre à la télévision la coupe mondiale de football. Le cinéaste (personnage) lui demande : « Vous croyez convenable de regarder la télé des jours pareils ? » L'homme répond : « En vérité, je suis moi-même en deuil. J'ai

to watch television these days?" The man answers: "Truthfully, I myself am in mourning. I lost my sister and three cousins. But what can we do? The Cup takes place every four years. Can't miss it. Life goes on." The Soccer Cup is for him, for them, pure image: television screens, as well as soccer imagery for all those who kick around bad balls on terrains of fortune, while dreaming vaguely of distant fame, of the kind achieved by Maradonna. Kiarostami does not undertake to rehabilitate all this imagery that has been so much decried. He does not submit to it either (in fact, he will not show one single image of the Cup). But he does not decry it either with the chagrined and haughty minds of those who have nothing better to do than to denounce the "spectacle" *as if there were such a thing as a pure truth lodged in an "authentic" interiority.* He shows that life continues first of all in an exteriority, turned toward the outside of the world, turned toward those screens that do not function primarily as lures, but rather like eyes open onto the outside. The antenna searches the sky, searches for the air waves carrying these images that make people talk, bet, vibrate (children bet during the film on the outcome of the Cup), these images that are woven into social relations as much, if not more, than dreams (we learn that on the evening of the catastrophe many people had gone to the house of parents or friends to watch television, and that some have died there, while others have been saved; in that country, in order to watch television or a film, people often have to go elsewhere).

The entire film is thus inscribed in an avoidance of interiority. We do not know the thoughts of the filmmaker who is looking for his young actors who may have perished. We do not know anything about the meaning of his gaze (that could be mistaken for being too wise, too "interiorized," precisely, if it were *signified* by some discourse: but it never is, never). Interiority is avoided, it is voided: the locus of the gaze is not a subjectivity, it is the locus of the camera as *camera obscura* which is not, this time, an apparatus of reproduction, but a locus without a real *inside* (the tollbooth at the beginning and, then, the inside of the car, with the framing through its windows or windshield — or the inverse, the same car shot from the outside, be it from close up or far away). The image, then, is not the projection of a subject, it's neither its "representation," nor its "phantasm": but it is this outside of the world where the gaze loses itself in order to find itself as *gaze* (regard), that is, first and foremost as *respect* (égard) for what is there, for what takes place and continues to take place.

For once, *sight* is not the capturing of a subject; to the contrary, it is its deliverance, its sending forth ahead of itself (*envoi devant soi*), at times in extreme close up, thrown against large blocks of stone or rubble, heaps of

perdu ma sœur et trois neveux. Mais qu'est-ce qu'on peut faire ? La coupe, c'est tous les quatre ans. Faut pas la rater. La vie continue.

La coupe de football, c'est pour lui, pour eux, de l'image pure : écrans de télé, aussi bien qu'imagerie du football pour tous ceux qui tapent dans de mauvais ballons sur des terrains de fortune, en rêvant vaguement des gloires à la Maradonna. Kiarostami n'entreprend pas du tout de réhabiliter toute cette imagerie tant décriée. Il ne s'y soumet pas non plus (du reste, il ne montrera pas une seule image de la coupe à la télé). Mais il ne vient pas non plus hurler avec les esprits chagrins et hautains qui n'ont rien de plus pressé que de dénoncer le « spectacle » *comme s'il y avait une pure vérité abritée dans une intériorité « authentique »*. Il montre que la vie continue avant tout dans l'extériorité, tournée vers le dehors du monde, tournée vers ces écrans qui ne fonctionnent pas d'abord comme des leurres, mais bien plutôt eux-mêmes comme des yeux ouverts sur le dehors. L'antenne fouille le ciel, cherche les ondes porteuses de ces images qui font parler, parier, vibrer (des enfants parient, pendant le film, sur l'issue de la Coupe), de ces images qui sont tissées dans le rapport social autant, sinon plus, que dans le rêve (on apprend que le soir de la catastrophe beaucoup s'étaient déplacés pour aller voir la télé chez des parents, des amis, et que certains y ont trouvé la mort, d'autres le salut ; la télé, le cinéma, il faut là-bas souvent se déplacer pour les voir).

Tout le film s'inscrit ainsi dans un évitement de l'intériorité. On ne sait rien de ce que pense ce cinéaste en quête de ses jeunes acteurs peut-être disparus. On ne sait rien de ce que signifie son regard (qu'on pourrait prendre pour trop sage, trop « intérieur », justement, s'il était *signifié* par quelque discours mais il ne l'est pas, jamais). L'intériorité est évitée, et elle est évidée le lieu du regard n'est pas une subjectivité, c'est le lieu de la caméra comme une *chambre obscure* qui n'est pas, cette fois, un appareil de reproduction, mais un lieu sans *dedans* véritable (la cabine du péage au début, et ensuite, l'intérieur de la voiture, avec les découpes des vitres ou du pare-brise donnant le cadre de l'image — ou bien, à l'inverse, la même voiture filmée du dehors, de très près ou de très loin). L'image, alors, n'est pas la projection d'un sujet, elle n'est ni sa « représentation », ni son « fantasme » mais elle est ce dehors du monde où le regard s'en va se perdre pour se trouver comme regard, c'est-à-dire avant tout comme *égard* pour ce qui est là, pour ce qui a lieu et qui continue d'avoir lieu.

Pour une fois, la *vue* n'est pas une captation du sujet, c'est au contraire sa délivrance, son envoi devant soi, tantôt au plus près, jeté contre des blocs de pierre, des amas de ruines, des flancs de camions, tantôt au plus loin, lancé vers des campements hasardeux, des collines rocailleuses, et toujours, vers

ruins, the sides of trucks; at other times, in extreme long shot, thrown toward hazardous encampments, rocky hills; and always, toward the presence of the road, its unfolding ribbon, interrupted by faults, its unsteady shoulders, its bends and climbs the passage of which is in no way assured.

Here, cinema plays simultaneously, inextricably on two registers (but perhaps there is no cinema worthy of its name that does not play on these two registers):

The first is a register of interrupted continuation, of movement (after all, that is what *cinema* means: continuous movement, not representation animated with mobility, but mobility as essence of presence and presence as a coming, coming and passage), of displacement, of continuation, of perseverance, of the more or less errant and uncertain pursuit (the *automobile as* the central object and subject of the film, its character and its obscure box, its reference and its motor, the automobile gives back its full value to "automobile": it moves by itself, it moves ahead, outside of itself, it carries what presents itself, toilet seat or stove, occasional passengers, it links all these pedestrians who are walking along difficult and cut off roads, automobile pedestrians to whom a singular air of dignity has been restituted that makes of them *walking* more than *talking beings*). It's a register of permanent clearing: incessantly, one has to find, one has to reopen the road, one has to go back and stop, one has to pass alongside, climb, gather speed; one has to ask for directions but since the roads have been cut off, this does not make much sense; one has to evaluate distances that have been modified or lost: neighboring villages have been separated by faults. And there will be no end to this. The automobile carries around the screen or the lens, the screen-lens of its windshield, always further, and this screen is precisely not a *screen* — neither obstacle, nor wall of projection — but a *text* (écrit), a sinuous, steep and dusty trace.

The other register is that of the passage through the image, or to the image: cinema itself, television, the soccer game on television, the image hanging on the wall, the gaze in general: not the gaze as point of view (no or little "point of view"; the image is always closer or further away than anything that could fix a "point of view" — and it is therefore not possible for the spectator of the film to identify with a certain point of view: it is a true model of what Brecht called *distanciation,* and that names nothing but the essence of the spectacle insofar as the spectacle is nothing "spectacular"), only the gaze as carrying forward, a forgetting of the self, or rather: (de-) monstration that there will never have been a *self* (soi) fixed in a position of spectator, because a subject is never but the acute and tenuous point of a

la présence de la route, de son ruban déroulé et interrompu par des failles, de ses accotements incertains, de ses virages et de ses montées dont le franchissement n'est pas assuré.

Le cinéma, ici, se joue simultanément, indissociablement, sur deux registres (mais peut-être n'y a-t-il pas de cinéma digne de ce nom qui ne joue sur ces deux registres) :

Le premier, registre de la continuation ininterrompue, du mouvement (après tout, c'est ce que veut dire *cinéma* : mouvement continu, non pas représentation douée de mobilité, mais mobilité comme essence de la présence et présence comme *venue*, venue et passage), du déplacement, de la continuation, de la persévérance, de la poursuite plus ou moins incertaine ou errante (l'*auto* qui est l'objet central et le sujet du film, son personnage et sa boîte obscure, sa référence et son moteur, l'auto redonne une pleine valeur au nom d'*automobile* : elle va de soi, de l'avant hors de soi, elle porte ce qui se présente, siège de WC ou poêle, passagers d'occasion, et elle relaie tous ces piétons qui vont par les routes difficiles et coupées, tous automobiles, tous restitués à une singulière dignité qui fait d'eux des *êtres marchants* plus encore que des *êtres parlants*). C'est un registre du *frayage* permanent : sans cesse il faut trouver, ouvrir la route, il faut rebrousser chemin et s'arrêter, il faut longer, gravir, reprendre élan ; il faut demander sa route, mais puisque les routes ont été coupées, cela même n'a guère de sens ; il faut évaluer des distances qui se sont modifiées, ou qui se sont perdues ; des villages tout proches sont séparés par des failles. Et cela n'aura pas de fin. L'auto promène l'écran, ou l'objectif, l'écran-objectif de son pare-brise toujours plus loin, et cet écran n'est justement *pas un écran* – ni un obstacle, ni une paroi de projection —, mais c'est un *écrit*, c'est une trace sinueuse, escarpée, poussiéreuse.

L'autre registre est celui du passage par l'image, ou du passage à l'image : le cinéma lui-même, la télévision, le spectacle du football, l'image accrochée au mur, le regard en général : non pas le regard en tant que point de vue (pas ou peu de « point de vue », l'image est toujours plus rapprochée ou plus éloignée que tout ce qui pourrait fixer un « point de vue » — et il n'est donc pas possible au spectateur du film de se laisser identifier à un tel point de vue c'est un modèle de ce que Brecht nommait *distanciation*, et qui ne nomme rien d'autre que l'essence du spectacle en tant que le spectacle n'est rien du tout de « spectaculaire »), mais le regard en tant que transport en avant, oubli de soi, ou plutôt : (dé)monstration qu'il n'y aura jamais eu de *soi* installé en position de spectateur, car un sujet n'est jamais que la pointe aiguë, ténue, d'une avancée qui se précède indéfiniment.

forward movement (*avancée*) that precedes itself indefinitely.

The subject has no *project*, it does not lead what is called a *quest* (there is no Grail here, not because there would be nothing to hope for, but because hope is something else than a draft drawn on a future that can be expected, hence imagined: to the contrary, hope is confidence in the image as that which precedes, always). That's why, besides, this "subject" is not really named. There is no subject as support of an intention, there is only tension and extreme attention of somebody — of numerous bodies (*nombreux quelques-uns*) — in the continuation of this: that it continues.

This continuation has nothing mechanical or haggard. Neither is it the brute and immanent force of the species that survives. It's everyone — *every one* — who goes to the end of the one.

Certainly, the image is not life. It is even, if necessary, shamelessly deceptive: we learn that for the film shot before the earthquake, they had used special effects. They had given one actor a false hump, another a false house. In a similar vein, the young couple who gets married the day after the catastrophe perhaps does so in an illusion, similar to that of the brilliant colors of their house, and the flowers and sheets that we see inside the house. And television remains television. Just as the film remains a film, and never lets us forget it — precisely by means of its contrasts and its insistence on the framing — always the car, its windows, its doors, and the sides of the road, always on the verge of being out of focus; but also and just as well the patient arrangement of everything, the scenes that are too sharp, too precise to have been taken from real-life situations: it all looks like reporting, but everything underscores (*indique à l'évidence*) that it is the fiction of a documentary (in fact, Kiarostami shot the film several months after the earthquake), and that it is rather a document about "fiction": not in the sense of imagining the unreal, but in the very specific and precise sense of the technique, of the *art* of constructing images. For the image by means of which, each time, each opens a world and precedes himself in it (*s'y précède*) is not pregiven (*donnée toute faite*) (as are those of dreams, phantasms or bad films): it is to be invented, cut and edited. Thus it is *evidence,* insofar as, if one day I happen to *look* at my street on which I walk up and down ten times a day, I construct for an instant a new *evidence of* my street.

The film is the continuous and intertwined movement of these two registers that run parallel to each other and that overlap at the same time. It is their simultaneous continuation and the continuation of each in the other: the road, the automobile, the image, the gaze; the search that moves forward, the image that presents itself; the uninterrupted movement, the

Il n'a pas de *projet*, il ne mène pas ce qu'on appelle une *quête* (il n'y a pas de Graal ici, non pas parce qu'il n'y aurait rien à espérer, mais parce que l'espérance est bien autre chose que la traite tirée sur un avenir attendu, et donc imaginé : elle est au contraire la confiance dans l'image comme dans ce qui précède, et précède toujours). C'est pourquoi, du reste, ce « sujet » n'est pas bien nommé. Il n'y a pas de sujet, de support d'une intention, il y a seulement la tension et l'attention extrêmes de quelqu'un — de nombreux quelques-uns — dans la continuation de cela : que ça continue.

Cette continuation n'a rien de mécanique, ni de hagard. Ce n'est pas non plus la force brute immanente de l'espèce qui survit. C'est chacun — *chaque un* — qui va au bout de l'un.

Certes, l'image n'est pas la vie. Elle est même, au besoin, effrontément trompeuse : on apprend que pour le film tourné avant le tremblement de terre il y a eu jeux d'illusion. À l'un on avait mis une fausse bosse, à l'autre attribué une fausse maison. De même, les jeunes mariés qui se sont épousés au lendemain de la catastrophe sont peut-être dans l'illusion, tout comme les belles couleurs dont brillent encore leur maison, et les fleurs et les draps qu'on y voit. Et la télévision reste la télévision. De même que ce film reste un film, et ne le laisse jamais oublier — précisément par les contrastes et l'insistance de ses cadrages — toujours l'auto, ses vitres, ses portières, les bords de route à la limite du flou ; mais aussi bien, l'arrangement patient de tout, les scènes trop nettes, trop précises pour être prises « sur le vif » tout a l'air d'un reportage, mais tout indique à l'évidence que c'est la fiction d'un documentaire (de fait, Kiarostami a tourné plusieurs mois après le tremblement), et que c'est bien plutôt un document sur la « fiction » non pas au sens de l'imagination de l'irréel, mais en ce sens précis de la technique ou de l'*art* de construire des images. Car l'image par laquelle, chaque fois, chacun ouvre un monde et s'y précède, cette image n'est pas donnée toute faite (comme le sont celles des rêves, des fantasmes, des mauvais films) elle est à faire, à découper et à monter. C'est ainsi l'*évidence* au sens où, s'il m'arrive de *regarder* un matin ma rue que je parcours dix fois par jour, je construis pour un instant une *évidence* neuve de ma rue.

Le film est le mouvement continu et mêlé de ses deux registres ensemble, parallèles et passant de l'un en l'autre. Il est leur continuation simultanée et la continuation de chacun dans l'autre : la route, l'automobile, l'image, le regard ; la recherche qui va, l'image qui se présente ; le mouvement ininterrompu, le rythme de la vision ; l'étendue permanente du pays et du peuple, la rupture des vies et des contacts.

Le film enregistre le tremblement de terre : justement pas dans son

rhythm of vision, the vast, permanent expanse of the countryside and its people, the interruption of lives and of contacts. The film registers the earthquake: precisely not in its terrifying imaginary—which could be only one of two things: either a reconstitution of a catastrophe-film (phantasm), or a camera really present and toppling over in the general ruin and tearing of all the images as well as of life. But the earthquake is present here as a limit of images, as the absolute real which is also the cut in the dark whence the film accedes to its first image, a cut (*coupe*) that is prolonged a little later by the crossing of a tunnel during which the credits appear: the film emerges slowly, little by little, it finds, or finds again, the possibility of the image that, at first, when it emerges from the tunnel, will consist of close ups of ruins, trucks, abandoned objects, mechanical shovels, dust, large rocks that had fallen onto the street. It is at the same time a question of getting out of the catastrophe, of finding the road leading to the villages that have been razed, and of getting out of the dark to find the image and its right distance.

Before the credits, during the first ten minutes, there will have been experimentation, and reference to what would not be the earthquake: the solidity of cement constructions opposed to those in terracotta that were wiped out; or emigration, evoked by means of a grasshopper: the little boy will have wanted to stop to relieve himself, and he just missed provoking an accident by putting the grasshopper in front of his father's eyes. The path of the image has not been set forward yet, even though the car is already posed as the frame of the image: the little boy pissing in the distance is shot from the inside of the car.

"To piss" will also be, in the film, a motif of life that goes on, of its evidence. The father in turn will also stop to piss, and nearby, he will find in a hammock a baby whose mother is off gathering wood. Later, they meet a man carrying a stone for a toilet (for what we call "a Turkish toilet"), they will take the man aboard and will put the stone on the roof rack. There will be a shot of the man's hand reaching through the window to hold on to the stone at each turn in the road. The father will say "You bought this on such a day?" and the other will answer: "The dead are dead. The living need this precious stone." (High angle shot of the roof of the car moving along with its toilet.)

The image is not given, it has to be approached: evidence is not what falls in any way whatever *into meaning* (sous le sens), as they say. Evidence is what presents itself at the right distance, or else, that in front of which one finds the right distance, the proximity that lets the relation take place, and that opens to continuity.

Similarly, we have to wait for the right moment for music to become possible:

imaginaire terrifiant — qui ne pourrait être que de deux choses l'une ou bien une reconstitution de film-catastrophe (fantasme), ou bien une caméra réellement présente et basculant elle-même dans la ruine et le déchirement de toutes les images, et de la vie.

Mais le tremblement de terre est présent ici comme la limite des images, comme le réel absolu qui est aussi bien la coupe dans le noir d'où le film surgit à sa première image, et que prolonge, un peu plus tard, la traversée d'un tunnel pendant laquelle le générique vient s'inscrire : le film émerge lentement, il trouve ou retrouve peu à peu la possibilité de l'image, qui sera tout d'abord, à la sortie du tunnel, faite de gros plans de ruines, de camions, d'objets abandonnés, de pelleteuses, de poussière et de blocs de rocher effondrés sur la route. Il faut à la fois sortir de la catastrophe, trouver la route vers les villages détruits, et sortir du noir, trouver l'image et sa juste distance.

Avant le générique, pendant dix minutes, il y aura eu étonnement, référence à ce qui ne serait pas le tremblement de terre : la solidité des constructions en ciment opposée aux constructions en terre cuite qui ont été ruinées, ou bien l'émigration, évoquée à propos d'une sauterelle ; le garçon aura voulu s'arrêter pour faire pipi, et il aura failli provoquer un accident en mettant la sauterelle devant les yeux de son père. La route de l'image n'est pas encore engagée, bien que la voiture soit déjà posée comme cadre d'image : l'enfant pissant au loin filmé depuis l'intérieur.

« Pisser » sera aussi dans le film un motif de la vie qui continue, de son évidence. Le père s'arrêtera à son tour pour pisser, et près de là, il trouvera un bébé dans un hamac, dont la mère ramasse du bois. Plus tard, ils rencontreront un homme chargé d'une pierre de cabinet (que nous appelons « à la turque »), ils prendront l'homme à bord et la pierre sur la galerie. Il y aura un plan de la main de l'homme passée par la fenêtre pour maintenir la pierre dans les virages. Le père dira : « Tu as acheté ça un jour pareil ? » et l'autre répondra : « Ceux qui sont morts sont morts. Ceux qui sont vivants ont besoin de cette précieuse pierre. (Plongée sur le toit de la voiture qui roule, avec le cabinet.)

L'image n'est pas donnée, il faut l'approcher : l'évidence n'est pas ce qui tombe n'importe comment *sous le sens*, comme on dit. L'évidence est ce qui se présente à la juste distance, ou bien cela en face de quoi on trouve la distance juste, la proximité qui laisse le rapport avoir lieu, et qui engage à la continuité.

De même, il faut attendre le juste moment pour qu'une musique soit possible : plus d'une demi-heure de film avant qu'on entende le *Concerto pour deux cors* de Vivaldi, tandis qu'une plongée dans la plaine, accompagnée

more than half an hour goes by before we hear Vivaldi's *Concerto for Two Horns,* while a high angle shot of the plain, accompanied by the father's gaze, shows in the distance people busy with a funeral. Until then, there had been only the heavy noises of cars, trucks, machinery and helicopters. These noises will persist until the end, together with that, more and more isolated and fragile, of the car that has difficulty in climbing the mountain roads ("With this car you will not make it. There are dangerous turns."). But we will also hear an Iranian flute, while seeing images of a house painted bright blue, with flowers (color too emerges little by little, by discreet touches, a few flowers, a rug, the poor-quality color print on the wall, a red, yellow and blue ceramic rooster that the child finds, and these touches will be rare, isolated among the dominant spreads of ochre, brown, gray, sable, the pale blue and green). And the concerto will start up again, it will attempt to start up twice: the slow, suppressed movement eventually gives way to a slamming of car doors, before the final allegro accompanies the last climb of the car that loses itself among the steep heights. The final rejoicing of the music is not, however, a resolution of tension: the music remains at the same time at a distance from the image, and from the noise of the motor, just as the camera stays at a distance from the car that moves away, and that the film remains at a distance from life which it continues and which continues ahead of it.

The right distance of the image is not a matter of medium distance: the extreme close-up suits it just as well as the extreme long shot, or the most narrow frame (the windows of the car) just as well as the frameless shot that fills the entire screen, the immobile shots just as well as the tracking shots going at the speed of the car. The just distance (*distance juste*) is quite exactly a matter of *justice.* If life does not continue in any way whatever, in a kind of haggard, sleepwalking manner, but if it continues while exposing itself to the evidence of images, it is because it renders justice to the world, to itself.

The question of justice accompanies the entire film: if it is just that the houses of some resist while those of others do not; if it is just that one country suffers more from natural catastrophes than another; if it is just that there are catastrophes, if they are the will of God, or his punishment ("I really do not know what crime this people has committed to be severely punished by God," says one man); if it is just that some have died and others not (those who went to watch the game, or others yet, the child of a family, and not his brothers or sisters). When the child asks his father if he can take a bottle of coke from an abandoned display shelf, the father answers:

d'un regard du père, montre au loin des personnes occupées à des funérailles. Jusque-là, il n'y a eu que les bruits pesants des voitures, des camions, des machines et des hélicoptères. Jusqu'au bout il y aura ces bruits, et de plus en plus isolé et fragile celui du moteur de l'auto qui peine sur les routes de montagne (« Avec cette voiture vous n'y arriverez pas. Il y a des virages dangereux ») — mais on entendra aussi une flûte iranienne, sur les images d'une maison peinte en bleu vif, avec des fleurs (la couleur aussi vient peu à peu, par touches discrètes, quelques fleurs, un tapis, le chromo au mur, et un coq en céramique rouge, jaune, bleu, ramassé par l'enfant, et ces touches resteront rares, isolées dans de larges dominantes d'ocre, de brun, de gris, de sable, de vert et de bleu pâles). Et le concerto reprendra, il s'y reprendra par deux fois, le mouvement lent, retenu, enchaînant pour finir sur un claquement de portière, avant que le mouvement vif accompagne la dernière montée de la voiture qui se perd dans les hauteurs abruptes. L'allégresse de cette musique finale n'est pourtant pas une résolution de la tension : la musique reste en même temps à distance de l'image, et du bruit du moteur, de même que la caméra reste à distance de l'auto qui s'éloigne, et le film à distance de cette vie qu'il continue et qui continue au-devant de lui.

La juste distance de l'image n'est pas une affaire de moyenne : le très gros plan y convient aussi bien que le plan très éloigné, ou le cadre resserré, bordé (les vitres de l'auto) aussi bien que le cadre sans bords de l'écran tout entier, et le plan fixe aussi bien que le mouvement rapide à la vitesse de l'auto. La juste distance est très exactement affaire de *justice*. Si la vie ne continue pas n'importe comment, par un somnambulisme hagard, mais si elle continue en s'exposant à l'évidence des images, c'est qu'elle rend justice au monde, à elle-même.

La question de la justice accompagne tout le film : s'il est juste que les maisons des uns résistent, et pas celles des autres, s'il est juste qu'un pays souffre plus qu'un autre des catastrophes naturelles, s'il est juste qu'il y ait ces catastrophes, si elles sont la volonté de Dieu, ou bien sa punition (« Je ne sais vraiment pas quel crime a commis ce peuple pour être sévèrement puni par Dieu » dit un homme), s'il est juste que les uns soient morts, et pas les autres (ceux qui étaient allés voir le match, ou bien les autres, un enfant d'une famille, et pas ses sœurs ou ses frères). Lorsque l'enfant demande à son père s'il peut prendre une bouteille de coca dans un présentoir abandonné, le père répond : « Oui, mais pose l'argent à côté. Le coca est trop chaud, l'enfant va le jeter, on l'appelle d'une autre voiture : « Ne jette pas, donne pour le bébé (On entend le bébé crier.)

La justice, c'est d'abord de prendre la mesure du réel. L'enfant dit à une

"Yes, but put the money next to it." The coke is too warm, the child is going to pour it out, someone calls him from another car: "Don't throw it away, give it to us for the baby." (We hear the baby cry.)

Justice is first of all to take the real into account. The child says to a woman whose daughter died: "God does not like to kill his children." The woman: "So, who does?" The child: "It is the earthquake." And the child goes on to tell the story of Abraham and Isaac, which is, in every tradition of the Book, the emblematic story for justice that springs forth and decides in the midst of injustice.

To say "it's the earthquake" is to speak at the level of the immediate real (*dire le réel nu*). It's to say too that, perhaps, there is no God who loves and protects his children, or else that this God has nothing to do with the real. It's to take the right distance from the belief in God. The image of life puts the imaginary at a distance.

It is not a question of rendering justice to injustice, that is to say, of submitting to it. We can build so as to reduce the effects of earthquakes. We can oppose reason to fatalistic belief. First, we have to speak correctly: a girl says "My father says it's the wilo of God"; the father: "The what of God?", "The wilo of God", "One does not say 'wilo' but 'will'" But it's a question of doing justice to what interrupts meaning, to what cuts off the road, to what separates people from one another, and each one from himself. It's a question of rendering justice to life insofar as it knows death. To know death is to know that there will be an absolute point of arrest (*butée*) of which there is nothing to know. But to know *that* is to do justice to the evidence of life.

The man who had been endowed with a hump in the preceding film says: "These men had put a hump on me to make me look older. I went along, but I did not like it. I thought it was unjust. What is this art that shows people older and uglier than they are? Art consists in showing people younger than they are." The father (the filmmaker) answers: "Thanks to God you survived and you seem younger. The contrary is not art." The other: "No one can appreciate youth as long as he is not old. No one can appreciate life as long as he has not seen death. If one could die and come back to life, one would live better."

There is no resurrection: there is only one life, and nothing but life, and that it continues and discontinues continuously. Old age is the continuation through which youth is what it is, that is, youth. Death is a suspended continuity by means of which life is what it is: a life that continues to the very end. Art makes up immediate reality, to make evidence visible—or, more precisely (because the film is not life), to make visible that *there is* (il y a) this evidence and this justice.

femme, dont une fille est morte « Dieu n'aime pas tuer ses enfants. La femme : « Alors c'est qui ? » — et l'enfant : « C'est le tremblement de terre. Et l'enfant va raconter l'histoire d'Abraham et Isaac, l'histoire emblématique, pour toutes les traditions du Livre, de la justice qui surgit et qui tranche en pleine injustice.

Dire « c'est le tremblement de terre », c'est dire le réel nu. C'est dire aussi qu'il n'y a peut-être pas de Dieu qui aime et qui protège ses enfants, ou bien que ce Dieu n'a rien à faire dans le réel. C'est prendre avec la croyance en Dieu la juste distance. L'image de la vie met l'imaginaire à distance.

Il ne s'agit pas de rendre justice à l'injustice, c'est-à-dire de s'y soumettre. Les tremblements de terre, on peut construire de manière à en réduire les effets. Les croyances fatalistes, on peut leur opposer la raison. Il faut, d'abord, parler juste un petit garçon dit « Mon père dit que c'est la volaté de Dieu » ; le père : « Quoi de Dieu ? », « La volaté de Dieu », « On ne dit pas la volaté, mais la volonté. »

Mais il s'agit de rendre justice à ce qui interrompt le sens, à ce qui coupe la route, à ce qui sépare les gens les uns des autres, et chacun de lui-même. Il s'agit de rendre justice à la vie en ce qu'elle connaît la mort. Connaître la mort est connaître qu'il y a une butée absolue, dont il n'y a rien à connaître. Mais connaître *cela*, c'est rendre justice à l'évidence de la vie.

L'homme qu'on avait affublé d'une bosse dans le film précédent dit : « Ces messieurs m'avaient mis cette bosse pour paraître plus vieux. J'ai obéi, mais je n'ai pas aimé ça. J'ai trouvé que c'était injuste. C'est quoi, cet art qui montre les gens plus vieux et plus laids qu'ils ne sont ? L'art c'est de montrer l'homme plus jeune. Le contraire ce n'est pas de l'art. Le père (le cinéaste) lui répond : « Grâce à Dieu tu as survécu et tu parais plus jeune. » L'autre : « Personne ne peut apprécier la jeunesse tant qu'il n'est pas vieux. Nul ne peut apprécier la vie tant qu'il n'a pas vu la mort. Si on pouvait mourir et ressusciter, on vivrait mieux.

Il n'y a pas de résurrection : il n'y a qu'une vie, et rien que la vie, et qu'elle continue et discontinue continûment. La vieillesse est la continuation par laquelle la jeunesse est ce qu'elle est, une jeunesse. La mort est la continuité suspendue par laquelle la vie est ce qu'elle est : une vie qui continue jusqu'au bout. L'art maquille la réalité immédiate, mais pour faire voir l'évidence — ou plus exactement (car le film n'est pas la vie), pour faire voir *qu'il y a* cette évidence et cette justice.

La vie va jusqu'au bout — c'est sa juste mesure, et c'est ainsi qu'elle va toujours au-delà d'elle-même. Disons : c'est ainsi qu'elle est une existence, et pas seulement une vie naturelle, qui traverserait, indifférente, les

Life goes all the way to the end—that's its right measure (*juste mesure*), and that's how it always keeps going beyond itself. Let's say: that's how it is an existence, and not only natural life, which would pass through catastrophes of the same name with indifference. Existence resists the indifference of life-and-death, it lives beyond mechanical "life," it is always its own mourning, and its own joy. It becomes figure, image. It does not become alienated in images, but it is presented there: the images are the evidence of its existence, the objectivity of its assertion. This thought—which, for me, is the very thought of this film—is a difficult thought, perhaps the most difficult. It's a slow thought, always under way, fraying a path so that the path itself becomes thought. It is that which frays images so that images become this thought, so that they become the evidence of this thought—and not in order to "represent" it.

Film may want to represent; it can also go in the direction of the phantasm, or of imagery; it may seek a "visionary" quality or to be formally "visual." But just as none of these orientations ever subsists in its pure and simple state (or else, it's a failure, a maniacal kind of cinema), in the same way, to be sure, there will always exist something of this dimension of evidence, which this film belabors for its own (*que ce film travaille pour elle-même*). The certainty not only of the accuracy (*justesse*) of an image (which can belong to the immobile image, to painting or photography), but of the accuracy and of the justice of a movement of approach of the image, of a movement that pertains at the same time to an uncovering, a revelation, a coming to, and keeping at, a distance: to see coming and passing by something true, not a truthful image, but the truth of life offering images to itself.

(A few more remarks: could it be that Abbas Kiarostami in a discreet homage to the culture of his people, and from the distance of a non-believer, thought of suras 98 and 99 of the Koran, respectively entitled Evidence *and* The Earthquake*? The latter begins with these words: "When the earth will have experienced a violent trembling; when it will have expelled its burdens from its bosom, man will say: 'What may this mean?'— on that day, earth will tell what it knows.")*

Post-Scriptum (March 1994):

I am reading in the *Cahiers du cinéma* an interview with Kiarostami who is making a new film, a sequel to *Life and Nothing More,* with a continuation of the story but also an uncovering of some of its artifices (for example, that the wedding celebrated a few days after the catastrophe was a fiction). Thus, cinema continues and Kiarostami continues to bring it to light as

catastrophes du même nom. L'existence résiste à l'indifférence de la vie-la mort, elle vit au-delà de « la vie » mécanique, elle est toujours son propre deuil, et sa propre joie. Elle prend figure, image elle ne s'aliène pas dans les images, mais elle s'y présente, les images sont l'évidence de son existence, l'objectivité de son attestation.

Cette pensée — qui est, pour moi, la pensée de ce film — est une pensée difficile, la plus difficile peut-être. C'est une pensée lente, toujours en route, qui se fraye une route pour que la route elle-même soit la pensée. Qui fraye des images pour que les images soient cette pensée, pour qu'elles soient l'évidence de cette pensée — et non pour qu'elles la « représentent ».

Le cinéma peut vouloir représenter, il peut aussi aller vers le fantasme, ou bien vers l'imagerie, il peut se vouloir « visionnaire » ou bien formellement « visuel », mais de même qu'aucune de ces directions ne subsiste jamais à l'état simple et pur (ou bien, c'est un échec, un cinéma maniaque), de même sans doute il s'y mêle toujours aussi quelque chose de cette dimension de l'évidence, que ce film travaille pour elle-même. La certitude, non pas simplement de la justesse d'une image (qui peut appartenir à l'image immobile, peinture ou photo), mais de la justesse et de la justice d'un mouvement d'approche de l'image, d'un mouvement qui tient à la fois du découvrement, de la révélation, de la venue et de la tenue à distance voir venir et passer quelque chose de vrai, non pas une image véridique, mais la vérité de la vie qui se tend des images.

(Encore un mot : se pourrait-il qu'Abbas Kiarostami, dans un hommage discret à la culture de son peuple, et à distance d'incroyant, ait songé aux sourates 98 et 99, qui s'intitulent respectivement L'Évidence *et* Le Tremblement de terre *? La dernière commence ainsi. « Lorsque la terre aura éprouvé un violent tremblement/Et qu'elle aura rejeté les fardeaux de son sein,/L'homme dira. quel spectacle !/Dans ce jour, la terre racontera ce qu'elle sait.*

Post-Scriptum (mars 1994)

Je lis dans les *Cahiers du cinéma* une interview de Kiarostami qui est en train de tourner un nouveau film, une suite de *Et la vie continue*, dont l'histoire se poursuit, mais dont sont aussi dévoilés certains artifices (par exemple, le mariage quelques jours après la catastrophe était une fiction). Le cinéma continue donc, Kiarostami continue à le mettre au jour en tant que cinéma. Le cinéma enchaîne sur lui-même, indéfiniment, comme un dévoilement de soi virtuellement infini : d'une part, chaque nouveau dévoilement peut receler un nouvel artifice, et le recèle nécessairement, et d'autre part, ce qu'il y

cinema. Cinema keeps going on its own, indefinitely, as if it were a virtually indefinite unveiling of itself: on the one hand, each new unveiling may conceal another artifice, and it conceals it by necessity; and on the other, what is to be unveiled is nothing "in itself." What would come back then to the proper of cinema, beyond narration and image, beyond editing and shooting, beyond script, actors or dialogues—all the elements that can be the concern of quasi literary, pictorial, even musical approaches—would be this singular manner of being nothing but the linking of evidence. Other arts can present evidence of a truth, of a presence, in brief, of a "thing in itself"—an evidence that, to mark the difference, I would rather call, a *patence* (thinking of truth according to Spinoza, that *se ipsam patefacit*—that manifests itself —*et nullo egeat signo*, and has no need for a sign). Cinema too takes up this gesture, this *presentation.* But what it adds as that which is its own, the most properly distinctive property of cinema, and, perhaps also that which can be least distinguished, the most indistinguishable property of the enormous flow of films throughout the world, is the linking, the indefinite sliding along of its presentation. Where does it slide to indefinitely? In a certain way, toward insignificance (*insignifiance*) (there where the other arts appeal to an excess of *signifiance*). Toward the insignificance of life that offers itself these images, always in movement, going toward no mystery, no revelation, only this sliding along by means of which it leads itself from one image to another (exemplary, subliminal, banal, grotesque or naive, tampered with, sketchy or overloaded). Life that invents its own cinema. What a strange story, this story of a civilization that has made this gift to itself, that has tied itself to it... An extreme giddiness, truly, a feverish intertwining of unveiling and of special effects, *as far as the eye can see* (à perte de vue), truly, an overload of effects and of semblance, all that is true. Cinema is marked by the heaviest and the most ambiguous of signs—myth, mass, power, money, vulgarity, circus games, exhibitionism and voyeurism. But all that is carried off in an endless movement (*défilement*) to such an extent that evidence becomes that of passage rather than some epiphany of meaning or presence. Cinema is truly the art—in any case the technique—of a world that suspends myths. Even if it has put itself in the service of myths, at the limit, it finishes by taking them away, it carries off all epiphanies of meaning and of immobile presence into the evidence of movement. A world that links by going from one film to the next, and that learns thus, very slowly, another way of producing meaning.

Translated by Verena Andermatt Conley

a à dévoiler n'est rien « en soi ». Ce qui revient en propre au cinéma, par-delà la narration et l'image, par-delà le montage et la prise de vues, par-delà le scénario, les acteurs, les dialogues — tous les éléments qui peuvent relever d'approches quasi littéraires, quasi picturales, voire quasi musicales —, ce qui reviendrait donc en propre au cinéma, ce serait cette singulière façon de n'être que l'enchaînement de l'évidence. Les autres arts peuvent présenter l'évidence d'une vérité, d'une présence, bref d'une « chose en soi » — une évidence que je nommerais plutôt, pour faire la différence, une *patence* (en pensant à la vérité selon Spinoza, qui *se ipsam patefacit*, qui se manifeste elle-même *et nullo egeat signo*, et n'a besoin d'aucun signe.) Le cinéma reprend aussi ce geste, cette *présentation*. Mais ce qu'il y ajoute en propre, la propriété la plus proprement distinctive du cinéma, et peut-être aussi la moins possible à distinguer, la propriété indistinguable de tout l'énorme flux des films de par le monde, c'est l'enchaînement, le glissement indéfini de la présentation le long d'elle-même. Vers où glisse-t-elle ainsi ? En quelque sorte, vers l'insignifiance (là où les autres arts en appellent plutôt à un excès de signifiance). Vers l'insignifiance de la vie qui se tend ses images, toujours en mouvement, pour n'aller à aucun mystère, aucune révélation, rien que ce glissement sur elle-même par lequel elle se mène d'image en image (exemplaires, sublimes, banales, grotesques, naïves, trafiquées, ébauchées, surchargées). Une vie qui se fait son cinéma. Quelle étrange histoire que celle d'une civilisation qui s'est donné cela, qui s'est enchaînée à cela... Un étourdissement extrême, c'est vrai, une fébrilité de dévoilement et de truquage emboîtés l'un dans l'autre *à perte de vue*, c'est vrai, une surcharge d'effet, de semblant, c'est vrai. Le cinéma est marqué des signes les plus lourds, les plus ambigus — le mythe, la masse, le pouvoir, l'argent, la vulgarité, les jeux du cirque, l'exhibition et le voyeurisme. Mais tout cela tellement emporté dans un défilement sans fin que l'évidence est celle du passage, plutôt qu'aucune épiphanie de sens et de présence. Le cinéma est bien l'art — en tout cas, la technique — d'un monde qui suspend les mythes. Même s'il s'est mis lui-même au service des mythes, il finit, à la limite, par les emporter, il entraîne dans l'évidence du mouvement toutes les épiphanies de sens et de présences immobiles. Un monde qui enchaîne, qui va d'un film à l'autre, et qui apprend ainsi, très lentement, une autre façon de faire sens.

Abbas Kiarostami and Jean-Luc Nancy in Conversation

[Jean-Luc Nancy opens the conversation by talking about the Persian miniature.]

AK: A graduate student, a woman preparing a dissertation showed me a series of pictures in which I could see a surprising likeness between some shots in my films and some details in miniatures—the presence of trees and winding paths. And yet I've never really felt close to Persian miniature painting. For me, seeing that a connection could be made was a strange discovery. Could it be that the miniaturists and I came to think alike, about a tree or zigzagging paths, because we live in the same natural landscape and the same country? Mine are not intentional copies, but no doubt there are genuine resemblances.
JLN: But have you never felt close to the miniature?
AK: At the Fine Arts school in Tehran, we took a course on the Persian miniature that didn't really interest me. That's the reason—if there is a likeness, it's not an influence. These similarities draw on the natural environment where we've all lived, and which has nourished all of us. In Iran, there are still some remote places modern life hasn't transformed. There you can see paths, trees, cypresses, like those in miniature paintings. If I photograph them, I can say that they bring to mind the miniatures. For centuries this type of landscape or of image composition has emerged from the heart of this nature and has found a meaning.
JLN: I can understand the community of thinking in this, and even if I don't know Iran, I can imagine this type of landscape where there is a lone tree standing out. As for miniatures, they're something else—image. Besides miniature art, is there an Iranian culture of the image? Incidentally, do you say "miniature" in Persian? Because I hear that you're saying "miniature"—surely, it's a Latin word that was recently borrowed? How does one say it in the Persian tradition?
AK: As it is for many things Iran has created, it's possible that the word actually came from the West. We've been painting, but the name was given by others, and that's the name that has endured. Sometimes we would find synonyms in Persian, but for miniature painting I don't think that we did this. It's difficult for me to give the date when this term entered the Persian language. It has to be very recent—the nineteenth century, perhaps—since we still haven't sought a synonym for it.

The same applies to paintings representing the face—the term *portrait* is used. Of course, we've been painting faces for a long time, but only later was it called *portrait*.

Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy

[Jean-Luc Nancy ouvre la conversation en parlant de la miniature persane…]

AK : Une étudiante en thèse m'a montré une série d'images dans laquelle j'ai vu une ressemblance surprenante entre certains plans de films et quelques détails de miniatures : la présence d'arbres et de chemins sinueux. Pourtant, je ne me suis jamais vraiment senti proche de la miniature persane. C'était pour moi une découverte étrange de voir qu'il y avait un rapprochement possible. Peut-être parce que nous vivons, les miniaturistes et moi, dans la même nature et dans le même pays, sommes-nous arrivés à une même pensée autour de l'arbre ou des chemins en zigzag ? Il ne s'agit pas de copies volontaires mais probablement de véritables ressemblances.

JLN Mais vous ne vous êtes jamais senti proche de la miniature ?

AK : Aux Beaux-Arts de Téhéran, nous avions un cours sur la miniature persane qui ne m'intéressait pas vraiment. Pour cette raison, s'il y a des ressemblances il ne s'agit pas d'une influence. Ces ressemblances puisent dans cette nature où nous avons tous vécu et qui nous a tous nourris. En Iran, il y a encore des lieux reculés qui n'ont pas été transformés par la vie moderne. On peut y voir des chemins, des arbres, des cyprès pareils à ceux des miniatures. Si je les photographie, je peux dire qu'ils rappellent les miniatures. Au cours des siècles, ce type de paysage ou de composition a émergé du cœur de cette nature et a trouvé un sens.

JLN Je comprends cette communauté de pensée et même si je ne connais pas l'Iran, je peux imaginer c type de paysage où l'arbre émerge seul. Pour la miniature, c'est autre chose. C'est de l'image. Y a-t-il une culture iranienne de l'image en dehors de la miniature ? D'ailleurs est-ce que l'on dit « miniature » en persan parce que j'entends que vous dites « miniature » et c'est un mot latin emprunté récemment ? Comment dit-on tradition persane ?

AK : Comme pour beaucoup de choses créées en Iran, il est possible que le mot soit en fait venu d'Occident. Nous avons peint, mais le nom donné par d'autres et c'est celui-ci qui a été retenu. Parfois nous avons trouvé des synonymes en persan mais pour la miniature, je ne pense pas. Il m'est difficile de donner la date d'entrée en usage de ce terme dans la langue persane. Cela doit être très ré XIX[e] siècle peut-être, puisque nous n'avons toujours pas cherché à trouver un synonym

Il en est de même pour le tableau qui représente le

JLN: As for landscapes?
AK: As for landscapes, we have the equivalent in Persian: *manzareh*, even if the word *paysage* (landscape) is also used. The same goes for *tabiat-e bidjân* —*nature morte*[1] (still life) is also used.
JLN: What do you say for this, then? *[He points to a bust, a woman's portrait.]*
AK: A *bâdast portrait*: a portrait also representing hands.
JLN: Let me come back to the matter of the image. At the center of the film *Life and Nothing More*, one cannot overlook this picture on the wall: a portrait, almost a portrait with a hand, with a pipe. Is it a photograph or the photograph of a painting?
AK: It's not a photograph. It's a painting in a folk style, which was made into a poster distributed far and wide in all the villages in Iran, ten or twelve years ago.
JLN: Representing whom or what?
AK: The picture is an emblem of the happy peasant. He has his cup of tea, a piece of bread, a little meat, his pipe, or more exactly his *shopoq*.[2] In people's imagination, this is the ideal picture of the peasant at the happiest moment in his life.
JLN: This picture is torn by a fissure in the movie.
AK: I did this myself for symbolic reasons. As you can see in the film, the peasant is severed from everything he cared for: his bread, his cup of tea, his meat. His subsistence finds itself jeopardized. The earthquake has created an abyss between himself and his belongings. But his state of mind has remained the same. That's why, in Iran, this picture became the poster for the film *Life and Nothing More*, and I added the words: "The earth shook, but we are unshaken."
JLN: We perceive the message well, even if we know nothing of this painter and the particularity of the picture in question—all the more so since the mise en scène of the film makes this moment quite powerful: the filmmaker is looking outside, sees the ruins, turns around and sees the picture.

There's also a whole way of relating the film to imaging, not only in the contents. Iran remains, tradition remains—"we are unshaken"—but this occurs also in relation to two kinds of images: the image of the painter and the image of the film.

Did you see this picture—actually torn—somewhere, or are you the one who staged it all?
AK: This picture torn by the crack is impossible. A poster stuck to the wall would've fallen down during the earthquake. Only a mural painting could've had a crack like this. So I found a wall with a split running through it, I laid the picture against the fissure, I placed a light behind it, so that I could trace this zigzagging movement on the picture exactly—and then I tore it.
JLN: I had been asking myself how it was possible that a picture pasted to a wall might be torn by such a crack, but in the end I believed it.
AK: I bought it in some tearoom in a village and brought it to the location where the film was being shot. For me, it's very close to the meaning of the film. Following the earthquake, this peasant lost everything, his *shopoq* fell from his hands. And besides, you're crediting him with a pipe! Playing with the words, I'll say that this picture doesn't just represent reality, it also possesses truth. This truth is that his *shopoq* has become a pipe because his lot has improved.[3] I believe that an event that doesn't cause our death makes us stronger—it can make our lives better.
JLN: What place do you assign to the fact that it's an image? Since the same thing could've been shown with an actual old man, just as we see other characters who have survived the earthquake? But in this case it's an image, precisely.
AK: I don't think I'm able to invent everything. I work, as do others. And sometimes I believe we can only opt for what others have already made.

At the time, I was asking myself: why is this poster so popular and why is it found in every house? When we can answer this, we'll understand that making choices carries as much importance as thinking.

(1) Abbas Kiarostami used the actual word *portrait*, as well as the French words for landscape (*paysage*) and still life (*nature morte*).
(2) *Shopoq* is a traditional pipe with a long tube used mostly by peasants in the countryside.
(3) *Shopoq* might be a symbol of peasant life whereas the pipe bears witness to greater material wealth.

visage, on utilise le terme « portrait[1] ». Certes depuis longtemps nous avons peint le visage, mais plus tard on l'a nommé *portrait*.

JLN Et pour le paysage ?

AK : Pour le paysage, nous avons son équivalent en persan : « *manzareh* », même si on utilise également le mot « paysage[1] ». De même pour « *tabiat-e bidjân* », on emploie aussi « nature morte[1] ».

JLN Alors que dit-on pour ça ? *[Il montre le portrait d'une femme en buste]*

AK : Un « portrait *bâdast* » : un portrait qui représente aussi les mains.

JLN Je reviens à la question de l'image. Il y a quand même au centre de ce qui s'appelle en persan *Rien que la vie/ La Vie et rien d'autre (Et la vie continue)* cette image au mur : un portrait, presque un portrait avec une main, avec une pipe. Est-ce une photo ou une photo de peinture ?

AK : Ce n'est pas une photo, mais une peinture de style populaire dont on a fait une affiche très répandue dans tous les villages d'Iran, il y a dix ou douze ans.

JLN Qui représente qui ou quoi ?

AK : C'est une image emblématique du paysan heureux. Il a sa tasse de thé, un bout de pain, un peu de viande, sa pipe ou plus précisément sa *chopoq*[2]. Dans l'imaginaire des gens, c'est l'image idéale du paysan au moment le plus heureux de sa vie.

JLN Cette image est fissurée dans le film.

AK : Je l'ai fait moi-même pour une raison symbolique. Comme on le voit dans le film, le paysan est séparé de tout ce à quoi il tenait : son pain, sa tasse de thé, sa viande. Ses moyens de subsistance se sont trouvés menacés. Le séisme a créé un fossé entre lui et ses biens. Mais son état d'esprit est resté le même. C'est pourquoi, en Iran, cette image a fait l'affiche du film *Et la vie continue* sur laquelle j'avais ajouté « la terre a tremblé, mais nous n'avons pas tremblé. »

JLN On perçoit bien le message même si on ne sait rien de ce peintre et de cette particularité de l'image en question, d'autant que la mise en scène donne beaucoup de force à ce moment : le réalisateur regarde dehors, voit les ruines, se tourne et voit l'image.

Il y a aussi tout un rapport du film à l'image, pas seulement dans le contenu, l'Iran reste, la tradition reste — *nous n'avons pas tremblé* —, mais cela se fait par rapport à deux sortes d'images : image du peintre et image du film.

Avez-vous vu cette image vraiment déchirée quelque part ou est-ce vous qui avez tout organisé ?

AK : Cette image déchirée par la fissure est impossible. Une affiche collée au mur serait tombée lors du tremblement de terre. Seule une peinture murale aurait pu se lézarder ainsi. J'ai donc trouvé un mur fendu, appliqué l'image contre la fissure, disposé une lumière derrière pour pouvoir précisément tracer c mouvement en zigzag sur l'image puis je l'ai déchirée.

JLN Je me suis toujours demandé comment il était possible qu'une image collée au mur soit déchirée par une fente, mais j'avais fini par le croire.

AK : Je l'ai achetée dans un salon de thé quelconque dans un village et l'ai amenée sur le lieu du tournage. Pour moi, cela est très proche du sens du film. Suite au tremblement de terre, ce paysan a tout perdu, sa *chopoq* lui est tombée des mains. D'ailleurs vous lui attribuez une pipe ! Si je joue sur les mots, je dirai que cette image ne représente pas seulement la réalité, elle possède aussi une vérité. Cette vérité c'est que sa *chopoq* est devenue une pipe car son sort est devenu meilleur[3]. Je pense que si un événement ne cause pas notre mort, il nous rend plus fort, peut améliorer notre vie.

JLN Quelle place accordez-vous au fait que ce soit une image, parce que la même chose aurait pu être montrée avec un véritable vieillard, comme on voit d'autres personnages qui ont survécu au tremblement ? Mais, là, justement, c'est une image.

AK : Je ne crois pas être capable de pouvoir tout inventer. Je travaille, d'autres également. Et parfois je pense que nous pouvons seulement choisir ce que d'autres ont déjà réalisé.

Je me posais cette question à l'époque : pourquoi cette affiche est-elle aussi populaire et pourquoi la retrouve-t-on dans toutes les maisons ? Si nous

(1) Le mot est dit en français.

(2) *Chopoq* est une pipe traditionnelle à tuyau long surtout utilisée par les paysans.

(3) *Chopoq* pourrait symboliser la vie paysanne tandis que la pipe témoigne d'une plus grande aisance matérielle.

I believe that this picture, after the fashion of a sociological or psychological book on peasant life, can make sense or bring answers to numerous questions. Because it's an emblematic image representing the ultimate dream of an Iranian peasant.

JLN: That's why it's so widespread.

AK: Yes, but not everyone may know the reason for this. This picture represents the peasants' dreams and hopes. At the same time, it forms a mirror where you can recognize yourself. What can a peasant's life be? His meat, his piece of bread, his tea, and his tobacco. That is the set-up, and if it is there, there is life, there is happiness. That's what one could see during the earthquake, and there's a scene recalling it: an old woman who isn't looking for her husband under the rubble—she's looking for her kettle to make some tea.

It is said that you have to know the sociology of rural environments in order to work in a village. This picture helped me. When I found it, I knew it would help me.

For example, in all the places that serve tea at the edge of the desert, you can find the picture of a snowy mountain, with a meadow on one side, and on the other a bridge over a small stream, where a few ducks are swimming. This type of image is very much appreciated in regions where people have never seen nature lush and green, where they're deprived of it. This picture is unavoidable if I ever make a film in a desert.

JLN: In *The Wind Will Carry Us* there are also pictures in a house, whose subject I don't recall exactly. They can be seen less distinctly (not in close-ups). But inside the rooms, we can see that there are pictures.

AK: In every house people have photographs belonging to them—or they're their own photographs. But the camera never enters there; these photographs will never be shown.

JLN: I've asked myself what is at play in the relation between such evoked images or photographs and the fact that this whole film is the story of photographs not to be taken, and photographs that the anthropologist steals, in the end—photographs or film shots, really, since he was going to film the mourning women but eventually takes some still photographs. And at the beginning, a woman prevents him from using his camera.

AK: The camera doesn't show any pictures because I didn't intend it to. But the woman preventing the man from taking pictures of her, that comes from the facts of the culture, from tradition. It often happens in villages—it's the same in Africa, where I recently went for a shooting. When people, men or women, know about cameras, they stop them—they don't like being photographed.

As for the image and photography, your interpretation is quite exciting. At times I think that a photograph, a picture is worth more than a film. The mystery of a picture remains sealed because it is soundless, there's nothing in the *surroundings*.[4] A photograph doesn't narrate a story and therefore it's undergoing a continual transformation. Above all, the life of a photograph is longer than a film's.

At a symposium on landscape, in the Dordogne region (in September 2000), I presented two photographs of the same landscape, with a few trees. There wasn't any commentary accompanying them. Fifteen years elapsed between these two pictures, and when I look at them, I'm frightened. All they are are two pictures taken at the exact same spot, from the same angle, representing the same landscape. But in the meantime a few trees have vanished, and in the more recent picture you can see their absence.

I feel more like a photographer than a filmmaker these days. At times I'm thinking: how can I make a film in which I wouldn't be saying anything? This became evident for me after I read your text. If images confer on the other such power to interpret them, to make sense of them in a way I couldn't suspect, then it's better not to say anything and let the viewer imagine it all.

When we tell a story, we tell but *one* story, and each member of the audience, with a peculiar capacity to imagine things, hears but *one* story. But when we say nothing, it's as if we said a great number of things. The spectator is the one empowered. André Gide said that the gaze is what's important, not the subject matter. And Godard says that what's on the screen is already dead—the spectator's gaze breathes life into it.

---

(4) This notion of *surroundings* could be understood in the same way as the Western idea of off-screen. See Nancy's remarks (p.86).

arrivons à trouver la réponse nous comprendrons que choisir autant d'importance que penser. Je pense que cette image, à l'instar d'un livre sociologique ou psychologique sur la vie paysanne, peut apporter du sens ou des réponses à de nombreuses interrogations. Parce que c'est une image emblématique qui représente le summum des rêves d'un paysan iranien.

JLN Voilà pourquoi elle est très répandue.

AK : Oui, mais tout le monde n'en connaît peut-être pas la raison. Cette image représente les rêves et les espérances des paysans. En même temps, elle constitue un miroir dans lequel se reconnaître. Que peut être la vie d'un paysan ?... sa viande, son bout de pain, son thé et son tabac. Si ce dispositif est là, la vie est là, le bonheur est là. C'est ce qu'on voyait pendant le tremblement de terre comme le rappelle la scène où une vieille femme ne cherche pas son mari sous les décombres, mais sa bouilloire pour faire du thé.

On dit que pour travailler dans un village il faut connaître la sociologie des milieux ruraux. Cette image m'a aidé. Lorsque je l'ai trouvée, j'ai su qu'elle me servirait.

Par exemple, dans tous les salons de thé au bord du désert on trouve l'image d'une montagne neigeuse avec d'un côté une prairie et de l'autre un pont sur une petite rivière où nagent quelques canards. Ce type de représentation est très prisé dans ces régions où les populations n'ont jamais vu de natures verdoyantes et en sont privées. Si un jour je filme dans un désert, cette image est inévitable.

JLN Dans *Le Vent nous emportera*, il y a aussi des images dans une maison, dont je ne me rappelle pas avec exactitude les sujets. On les voit de manière moins distincte (pas en gros plan). Mais à l'intérieur des pièces, on voit qu'il y a des images.

AK : Dans toutes les maisons les gens ont des photos qui leur appartiennent ou ce sont leurs propres photos. Mais si la caméra n'entre pas, jamais ces photos ne seront montrées.

JLN Je me suis demandé comment jouait le rapport entre des images ou des photos suggérées et le fait que tout ce film soit une histoire de photos à ne pas faire, et de photos volées à la fin par l'ethnologue — photos ou film d'ailleurs puisqu'il devait filmer les femmes en deuil et qu'il prendra finalement des photos. Au début d'ailleurs, une femme lui interdit de se servir de son appareil.

AK : La caméra ne montre aucune image parce que je n'en avais pas l'intention. Mais si la femme empêche l'homme de la photographier, cela vient d'un fait culturel, de la tradition. Assez souvent dans les villages — comme en Afrique où j'ai tourné récemment lorsque les gens, hommes ou femmes, connaissent l'appareil photographique, ils empêchent, n'aiment pas qu'on les photographie.

Votre interprétation concernant l'image et la photographie est passionnante. Il m'arrive de penser qu'une photo, une image, a plus de valeur qu'un film. Le mystère d'une image reste scellé parce qu'elle n'a pas de son, il n'y a rien *alentour*[4]. Une photo ne raconte pas une histoire donc elle est en permanente transformation, elle a surtout une vie plus longue que celle d'un film.

Lors d'un colloque en Dordogne sur le paysage (septembre 2000) j'ai présenté deux photos prises d'un même paysage avec quelques arbres. Aucun commentaire ne les accompagnait. Quinze ans séparent ces deux photos et lorsque je les regarde, je suis effrayé. Ce sont juste deux images prises exactement au même endroit et du même angle, représentant le même paysage. Mais entre temps, quelques arbres ont disparu et dans l'image plus récente, on voit leur absence.

En ce moment, je me sens davantage photographe que cinéaste. Il m'arrive de penser : comment faire film où je ne dirais rien ? Cela est devenu évident pour moi après la lecture de votre texte. Si des images peuvent donner une telle force à l'autre pour les interpréter, et tirer un sens que je ne soupçonnais pas, alors il vaut mieux ne rien dire et laisser le spectateur tout imaginer.

Quand on raconte une histoire, on ne raconte qu'*une* histoire et chaque spectateur, avec sa propre capac d'imagination, entend *une* histoire. Mais quand on ne dit rien c'est comme si on disait une multitude de choses. Le pouvoir passe au spectateur. André Gide disait que l'importance est dans le regard, et non dans le sujet. Et Godard dit que ce qui est sur l'écran est déjà mort, c'est le regard du spectateur qui lui insuffle la vie.

Cette idée d'« alentour » pourrait comprise comme la notion occidentale de hors-champ, JLN plus loin (p. 87).

I read your text several times and thought that a filmmaker's responsibility is so great that I'd prefer not to make any films.

JLN: It's a bit late for that!

AK: It isn't too late yet!

JLN: I'd like to say that I can really understand the desire to come to an image—just an image. But what you're saying generally about film in relation to photography isn't quite true, if I may say so. Surely, a sound track is not a necessity. Cinema has been silent long enough, and you yourself often introduce music at a late stage in your films—even when there are words. And so, for the sound, it's debatable. This notion of an absence of *surroundings*, the absence of an off-screen, is also questionable, since what's on the screen, at each moment, is a photograph. Cinema is nothing but twenty-four images in a second. As for the story—all your endeavors aim to reduce the story line to a minimum. There's barely a hint of a story line, it's never a real story. Your cinema already tends to be what you want. I'd like to add that there's always an image—if you think of the conclusion of *The Wind Will Carry Us*, the photograph taking and the last shot in *Where's my Friend's Home?*—even if it isn't a photograph but a notebook. Maybe one should consider all the endings. In *A Taste of Cherry* it also bounces back to cinema: there's this image coming from who knows where, from an eye in the grave or not in the grave. In a general way, the ending of every film leads to a kind of image, something of the order of the still image.

AK: I'm increasingly convinced of this image's ability to call things up powerfully, of the way it allows the spectator to enter it deeply and come up with a personal interpretation. But in the shots where there's motion, where one element enters at one point and exits at another, there's less concentration, the viewer's attention cannot remain mobilized. It's like going on a trip. I cross the main hall of a train station and I walk past hundreds of people. But the only person I'll remember is the traveler who'll sit across from me, when I'll have time and take a good look at this person. Perhaps I'll have walked past him or her before, but I won't have had the time to concentrate my attention on this person. Now the motionlessness lets me look at this person fixedly, like an image. And then my ability to construe things is set in motion. The details of the face, other faces that it calls up will start taking shape in my mind. In fact, just as I'm settling down like a camera, this person is arranged like a subject and becomes fixed like a still image. It makes me think of Bresson's camera, which allows this time for *fixation*.[5]

It's like a motionless window giving onto a landscape: through it, for a melancholic while, you're fixedly looking at a single tree standing across from it. This tree acts the same way as a person. *And you're thinking that you wouldn't trade it for all the trees in the world. This tree gives you the promise of something constant. You have a rendez-vous with it. You, you're given to it, and the tree, it has given itself up.*

It seems to me that these fixed things have the ability to rouse our feelings.

JLN: For me, this calls to mind two things. As a Westerner, a very western Westerner (I'm not sure how you consider yourself between the two—Easterner and Westerner), I'm completely caught up in the issues of image as representation, which is to say as copy, as imitation outside of reality. But in your words, there is for me something resolutely Eastern, seemingly: image as presence, as force. This converges with Chinese painting and the importance of the single stroke of the paintbrush, which is demonstrated in an exemplary way in Shih-Tao's treatise *Hua Yu Lu*, emphasizing the importance of *i hua* or one line. There's a dimension having to do with East and West, and there's a historic dimension in cinema, which have very much struck me in your films. Bresson is close to this, it's true, and there's always been some of this in cinema. But it seems to me that cinema, for a long time, has rather cast itself in the storytelling role (with a whole array of mythological materials, like detective fiction, great love stories, historical films) and as an art that has the power to give back movement. Now we're entering another era in which there's much less emphasis on telling stories or being faithful to motion and to a reproduction of a whole that's animated, with sound, and so forth. Cinema faces today's reality and is less connected to motion and correlatively to the off-screen, to histories, since outside of the image nothing happens anymore.

---

(5) The word *fixation* is said in French.

J'ai lu plusieurs fois votre texte, et j'ai pensé que la responsabilité d'être cinéaste est si grande que je préférerais ne pas réaliser de films.

JLN C'est un peu tard !

AK : Ce n'est pas encore trop tard !

JLN Je voudrais dire que je comprends très bien ce désir de vouloir arriver à une image, seulement une image. Mais ce que vous dites en général du film par rapport à la photo n'est pas tout à fait vrai si je peux dire. Car il n'est pas nécessaire qu'il y ait une bande son. Le cinéma a été assez longtemps muet, et vous-même introduisez souvent de la musique assez tard dans vos films — même s'il y a les paroles. Donc pour le son, c'est discutable. On peut aussi critiquer cette notion d'absence d'*alentour*, absence de hors-champ, car, à chaque moment, ce qui est sur l'écran, c'est une photo. Le cinéma, ce n'est jamais que vingt-quatre photos par seconde. Enfin, l'histoire. Vous faites tout pour réduire l'histoire presque au degré zéro. C'est à peine une amorce d'histoire, ce n'est jamais vraiment une histoire. Votre cinéma est déjà en voie vers ce que vous voulez. J'ajouterais que si on pense à la conclusion du *Vent nous emportera*, à la photographie prise et au dernier plan de *Où est la maison de mon ami?* même si ce n'est pas une photo mais un cahier — il y a toujours une image. Il faudrait peut-être prendre toutes les fins. Celle du *Goût de la cerise* aussi rebondit sur le cinéma, c'est quand même cette image qui vient on ne sait pas d'où, d'un œil qui est dans la tombe ou qui n'est pas dans la tombe. D'une manière générale, les fins des films mènent à une sorte d'image, quelque chose de l'ordre de l'image fixe.

AK : Je suis de plus en plus persuadé du pouvoir d'appel de cette image, de la possibilité qu'elle donne au spectateur d'entrer profondément en elle et d'en faire sa propre interprétation. Or, dans les plans où il y a du mouvement — où un élément entre à un moment et sort à un autre la concentration est réduite, l'attention du spectateur ne peut pas rester mobilisée. Comme lorsque l'on part en voyage. En traversant le hall d'une gare je croise des centaines de gens. Mais la seule personne dont je me souviendrai c'est le passager qui s'assiéra en face de moi et que je prendrai le temps de fixer. Peut-être l'aurai-je déjà croisé avant, mais sans avoir eu le temps de concentrer mon attention sur lui. Maintenant son immobilité me permet de le fixer comme une image. Alors ma faculté d'interprétation s'active. Les détails de son visage, d'autres visages qu'il évoque, commencent à prendre forme dans mon esprit. En fait, exactement au moment où je m'installe comme une caméra, lui se dispose comme un sujet et se fixe comme une image. Cela me fait penser à la caméra de Bresson qui me permet ce temps de *fixation*[5].

C'est comme une fenêtre immobile qui s'ouvre sur un paysage : le temps d'une mélancolie, on fixe à travers elle un seul arbre qui se trouve en face. Cet arbre fait la même chose qu'une personne. *Et tu penses que tu ne le changeras pas contre tous les arbres du monde. Cet arbre te promet quelque chose de constant. Tu as rendez-vous avec lui. Toi, tu t'y rends, et lui, il s'est rendu.*

Il me semble que ces choses fixes ont la capacité de solliciter nos affects.

JLN Cela m'évoque deux choses. En tant qu'occidental, très occidental (je ne sais pas comment vous vous considérez entre les deux, oriental et occidental), je suis complètement pris par les questions de l'image comme représentation, c'est-à-dire comme copie, comme imitation extérieure à la réalité. Or, dans vos propos, il y a pour moi quelque chose qui apparaît résolument oriental : l'image comme présence, comme force. Cela rejoint la peinture chinoise avec l'importance du trait de pinceau démontrée de façon exemplaire dans le traité : *L'Unique Trait de pinceau.* Il y a une dimension Orient/Occident et une dimension historique dans le cinéma qui m'ont beaucoup frappé dans vos films. C'est vrai que Bresson est proche de cela et qu'il y a toujours eu aussi de ça dans le cinéma. Mais il me semble que longtemps, le cinéma s'est plutôt voulu lui-même comme racontant des histoires (avec tout un matériel mythologique, comme le roman policier, les grandes histoires d'amour, le cinéma historique) et comme un art qui a la puissance de restituer le mouvement. Maintenant, on entre dans une autre époque où justement il s'agit beaucoup moins de raconter des histoires ou d'être fidèle au mouvement et à une reproduction de la totalité animée, sonore, etc. Le cinéma se met en face de la réalité actuelle et est moins lié au mouvement et corrélativement moins lié au hors-champ, à l'histoire, puisqu'il ne se passe plus rien en dehors de l'image.

(5) Le mot

AK: I haven't yet been able to find *one* definition of cinema. If you consider that the duty of cinema is to tell stories, it seems to me that the novel does this much better. Radio plays, dramas and soap operas on television do a good job too. I'm thinking of a different cinema, which is making me more demanding and which is defined as one of the fine arts, the "seventh art." In this cinema there's music, story, dreaming, poetry. Yet even if you include all that, I believe that it remains a minor art form. I ask myself, for example, why reading a poem rouses our imagination and invites us to participate in its *completion*. Poems are no doubt created to attain to a unity despite their lack of completion. When my imagination gets mixed up in it, this poem becomes mine. Poems never tell stories, they give series of images. If I have a representation of these images in my memory, if I'm in possession of their codes, I can have access to their mystery.

And for the same reason, today I can become attached to a poem I couldn't understand at all ten years ago. I'm thinking of Maulana Rumi's[6] mystic poems my father was reading when I was a child. We put up with it because he was the father. I did reread them ten years ago, I reread them today, and I'm finding in them another meaning, which had eluded me. I've rarely seen someone say about a poem: I don't understand. But in a film, as soon as one hasn't grasped a relation, a connection, one says, frequently, that one hasn't understood the film. By contrast, incomprehension is part of the essence of poetry. You accept it as it is. The same goes for music. Cinema is different. We approach poems with our feelings, and cinema with our thinking, our intellect. One isn't supposed to be able to narrate a good poem, whereas one is supposed to do this for a good movie, on the phone with a friend. I believe that cinema should be granted the possibility of remaining not understood if it is to be considered a major art form. A film can leave different impressions at different times in our lives.

But increasingly, cinema has become an object, an instrument of entertainment, which one has to see, understand, and judge. If you really consider it an art, then you cannot do without its ambiguity, its mystery. A photograph, a picture can harbor a mystery since it *gives little, it doesn't describe* itself. You're saying that a picture doesn't *represent*, doesn't give itself as a representation, but announces its presence, inviting the viewer to discover it.

JLN: What strikes me is this appraisal of cinema in a way that seems to proceed from an internal relationship of cinema with itself. There are two things I'd like to say. First, from the beginning, there is within cinema its power to grasp a whole with motion, to tell stories with pictures and sounds. It's also essential that this should've corresponded to a moment in history when the idea of the total work of art prevailed. It's an expression of Wagner's, and you could say that that's Wagnerian cinema. Evidently, it's also an incredible instrument for putting on a show—deictic, if you will—and almost since the beginning, Dziga Vertov or Sergei Eisenstein in a different way, and any great filmmaker (Howard Hawks, Carl Dreyer, and also Roberto Rossellini, Robert Bresson...) made pictures in that sense, even if they drew upon material from mythological stories (western adventures, war). In a way, it's as if they took up again what's always already been there, in film. And yet, what's there is not only photography—or maybe, in order to discover what photography is, the cinema was needed. So that photography comes on, so that it isn't simply there just like that.

AK: I can't bear narrative cinema. I leave the theater. The more it engages in storytelling and the better it does it, the greater my resistance to it. The only way to envision a new cinema is to have more regard for the spectator's role. It's necessary to envision an unfinished and incomplete cinema so that the spectator can intervene and fill the void, the lacks. Instead of making a film with a solid, impeccable structure, one should weaken the latter—yet keep in mind that one mustn't drive the audience away! The solution may lie precisely in stimulating the viewers so that their presence is active and constructive. My belief is more in a form of art that seeks to create differences, a divergence among people, rather than a convergence with everyone in agreement. This way, there's a diversity in the thinking and the reactions. Each one constructs his or her own film, whether one fits in with my film, or defends it, or opposes oneself to it.

(6) Jalal al-Din Rumi (1207–1273), Islamic Persian poet and mysti

AK : Jusqu'à présent je n'ai pas pu trouver *une* définition du cinéma. Si l'on considère que le cinéma a le devoir de raconter des histoires, il me semble que le roman le fait bien mieux. Les pièces radiophoniques, les feuilletons télévisés s'en acquittent aussi. Je pense à un autre cinéma qui me rend plus exigeant et que l'on définit comme le septième art. Dans ce cinéma, il y a de la musique, de l'histoire, de la rêverie, de la poésie. Mais tout en incluant cela, je pense qu'il reste un art mineur. Je me demande, par exemple, pourquoi la lecture d'un poème excite notre imagination et nous invite à participer à son *achèvement*. Les poèmes sont sans doute créés pour atteindre une unité malgré leur inachèvement. Quand mon imagination s'y mêle, ce poème devient le mien. Le poème ne raconte jamais une histoire, il donne une série d'images. Si j'ai une représentation de ces images dans ma mémoire, si j'en possède les codes, je peux accéder à son mystère.

Pour la même raison, un poème auquel je n'ai rien compris il y a dix ans, je peux m'y attacher aujourd'hui. Je pense aux poèmes mystiques de Mowlânâ Rûmi[6] que mon père lisait quand j'étais enfant et que nous supportions parce qu'il était le père. Je les ai relus il y a dix ans, je les relis aujourd'hui et j'y trouve un autre sens qui m'avait échappé. J'ai rarement vu quelqu'un dire à propos d'un poème : je ne comprends pas. Mais au cinéma, dès que l'on n'a pas saisi un rapport, un lien, il est fréquent de dire que l'on n'a pas compris le film. Or, l'incompréhension fait partie de l'essence de la poésie. On l'accepte comme telle. De même pour la musique. Le cinéma est différent. On aborde un poème avec ses sentiments, et le cinéma avec sa pensée, son intellect. On n'est pas censé pouvoir raconter un bon poème, alors qu'on est censé le faire pour un bon film quand on est au téléphone avec un ami. Je pense que si le cinéma doit être considéré comme un art majeur il faut lui accorder cette possibilité de ne pas être compris. À différents moments de la vie, un film peut nous laisser différentes impressions.

Or le cinéma est devenu de plus en plus un objet, un instrument de divertissement qu'il faudrait voir, comprendre et juger. Si on le considère vraiment comme un art, son ambiguïté, son mystère sont indispensables. Une photo, une image peut avoir un mystère, car elle donne peu, ne se décrit guère. Vous dites qu'une image ne représente pas, ne se donne pas en représentation mais annonce sa présence, le spectateur à la découvrir.

JLN Ce qui me frappe c'est ce jugement cinéma comme s'il procédait d'un rapport intérieur du cinéma à lui-même. Je voudrais dire deux choses. D'abord, depuis le début, il y a dans le cinéma le pouvoir de saisir une totalité avec le mouvement, de raconter des histoires avec l'image et le son. Il est aussi essentiel que cela ait correspondu à un moment de l'histoire où il y avait l'idée d'œuvre d'art total. C'est une expression de Wagner, et on pourrait dire que c'est un cinéma wagnérien. Évidemment c'est aussi un incroyable instrument de monstration, déictique si vous voulez, et, presque depuis le début, Dziga Vertov ou Eisenstein d'une autre manière et n'importe quel grand cinéaste (Hawks, Dreyer mais aussi Rossellini, Bresson...) ont fait des images dans ce sens-là même s'ils puisaient dans des matériaux d'histoires mythologiques (le western, la guerre). C'est comme s'ils reprenaient ce qui d'une certaine façon a toujours été là dans le cinéma. Pourtant, ce qu'il y a là, ce n'est pas seulement de la photo ou, peut-être que pour découvrir ce qu'est la photo, il fallait le cinéma ; pour que la photo vienne, qu'elle ne soit pas seulement là comme ça.

AK : Je ne supporte pas le cinéma narratif. Je quitte la salle. Plus il raconte une histoire et mieux il le fait, plus grande devient ma résistance. Le seul moyen d'envisager un nouveau cinéma c'est de considérer davantage le rôle du spectateur. Il faut envisager un cinéma inachevé et incomplet pour que le spectateur puisse intervenir et comble les vides, les manques. Au lieu de faire un film avec une structure solide et impeccable, il faut affaiblir celle-ci — tout en ayant conscience qu'on ne doit pas faire fuir le spectateur ! La solution est peut-être d'inciter justement le spectateur à avoir une présence active et constructive. Je crois davantage à un art qui cherche à créer la différence, la divergence entre les gens plutôt que la convergence où tout le monde serait d'accord. De cette manière, il y a une diversité de pensée et de réaction. Chacun construit son propre film, qu'il

(6) Grand poète mystique de la langue persane et de la civilisation irano-islamique du XIII[e] siècle.

The members of the audience add some things so that they can defend their own viewpoint, and their undertaking is part of the evidence of the film. Engaging in war against great powers has to be done with a certain weakness, a lacking.

JLN: About the void: I remember a completely grey screen in a shot in *Hiroshima mon amour*. I was nineteen and already a little used to this—not that I remember how this came about—but I did understand that this was an image. At the same moment, next to me in the theater, an old woman cried out: "There's a power failure!" They're two ways of looking: one of them understands that it's a hole in the film, the other one doesn't.

AK: These holes, these moments of "failure" are what makes for the construction. That's my dream. I don't expect things to change. I know about force of habit.

JLN: Still, there are signs that things are changing, by simply seeing how successful your films are. I realize that it's not the same audience that goes to watch *Life and Nothing More* and any old disaster movie, like *Independence Day*. But your films are being watched by many, and this success does show proof of something—since this audience had been saying for twenty years that cinema finished when neorealism ended. Godard has talked a lot about the death of cinema, he even overdid it. Since then, other cinemas—Chinese, Taiwanese, Korean—have made something else.

[The topic of the conversation changes. Attention focuses on a nineteenth-century photograph, with a figure seen from the back who looks into an infinite landscape.]

AK: I believe that this picture holds our interest because it forces us to take a guess about the subject seen from the rear; it deprives us of a straight look in the face. The face is invisible, and so is the gaze. Therefore we have to guess at who she is, what her social origin is, thanks to other elements—her clothing, her hairdo, the pin she wears in her hair. These signs are strongly evocative, and at the same time there's no coercion to retain the look of a particular face. Since nothing is defined, everything is continually becoming.

JLN: This picture, like a few others in the worlds of photography or painting, shows the back of a face looking elsewhere. Wyeth's *Christina's World*, a very famous painting in the United States, shows a woman lying in a field. All we can see is her back. In each case, a gaze seen from behind invites our gaze to enter that gaze. My gaze becomes this woman's.

AK: I remember a painting in which three figures are looking outside of the frame. It seemed to me that this picture had two functions. We look at these characters and they're inviting us to look toward an unknown spot. The picture represents three women, and it seems to me that each one calls up a different emotion and feeling. There are two girls and an older woman who could be their mother. I'm imagining that they're looking at a man. So we have three different gazes at a man. The girls are looking at him, fascinated or attracted. The older woman looks critically and seems not to appreciate the younger ones' gazes. The value of this picture comes from the fact that we're looking at the figures and they're telling us to look elsewhere.

If you're a filmmaker or a photographer, you're doing people a favor and at the same time you're betraying them. We're almost in God's place: picking a few things and showing them off and not saying what's being withheld. Cinema, inasmuch as it shows things off, restricts the gaze. Because selfishly it limits the world to one side of the cube and deprives us of the five other ones. It has nothing to do with the camera's immobility. There isn't any more to see when it moves about, since one loses the one side as soon as one has access to another. Films referring to an elsewhere, like that painting, are more creative or more honest.

JLN: I have an interpretation that's almost the reverse, starting with another cube. You're speaking of the cube of vision. But even in reality, all you ever see are two or three sides of the cube. Some always remain hidden, and it's still from there that one sees the whole. It's the cube of the movie theater I'd like to speak about. It has three, four, five sides that are completely obscure, and one that's light—the screen. On this surface, the filmmaker exercises his power. But at the same time the screen is the side of the other cube whose wholeness it also shows. The real, in the theater where I am, is suspended, in a way. And there, I go into another reality—reality or truth, as you were saying earlier.

adhère à mon film, le défende ou s'y oppose. Les spectateurs ajoutent des choses pour pouvoir défendre leur point de vue et cet acte fait partie de l'évidence du film. C'est avec une certaine faiblesse, un manque, qu'il faut aller à la guerre contre les puissances.

JLN : À propos de vides : je me souviens d'un plan complètement gris dans *Hiroshima, mon amour*. J'avais dix-neuf ans et j'étais déjà un peu habitué je ne sais pas comment d'ailleurs — mais j'ai compris que c'était une image. Au même moment, dans la salle à côté de moi, une vieille dame a crié : « Ah ! il y a une panne. Ce sont deux regards l'un comprend que c'est un trou dans le film, l'autre non.

AK : Ce sont ces trous, ces moments de « panne », qui construisent. Cela est mon rêve. Je n'attends pas que les choses changent. Je connais le pouvoir des habitudes.

JLN : Il y a pourtant un signe que les choses se modifient, simplement dans le succès de vos films. Je sais bien que ce n'est pas le même public qui va voir *Et la vie continue* et n'importe quel film catastrophe comme *Independence Day*. Mais vos films sont fréquentés, et ce succès prouve quelque chose, car ce public disait depuis vingt ans que le cinéma était fini depuis la fin du néoréalisme. Godard a beaucoup parlé de cette mort du cinéma, il en a même trop fait. Depuis, d'autres cinématographies, chinoise, taiwanaise, coréenne ont fait d'autres choses.

[La conversation change de sujet, l'attention est attirée par une photo du XIX^e^ siècle où un personnage de dos regarde vers l'infini d'un paysage.]

AK : Je crois que l'intérêt de cette image est dans le fait qu'elle nous oblige à deviner le sujet de dos, elle nous prive de le regarder en face. Le visage est invisible, le regard aussi. Il nous faut donc deviner qui elle est, quelle est son origine sociale à l'aide d'autres éléments — ses vêtements, sa coiffure, l'épingle qu'elle porte dans ses cheveux. Ces signes ont un fort pouvoir d'évocation et, en même temps, ne nous contraignent pas à retenir un visage particulier. Comme rien n'est défini, tout est en devenir constant.

JLN Cette image, comme quelques autres dans la photo ou dans la peinture, montre de dos un visage qui regarde ailleurs. *Le Monde de Christina,* de Wyeth, peinture très connue en Amérique représente une femme allongée dans une prairie dont on ne voit que le dos. Un regard vu par derrière, chaque fois, invite notre regard à rentrer dans celui-là. Mon regard devient celui de cette femme.

AK : Je me souviens d'une peinture où trois personnages regardent hors du cadre. Cette image me semblait avoir deux fonctions. Nous regardons ces personnages et ceux-ci invitent notre regard vers point inconnu. Le tableau représente trois femmes et il me semble que chacune évoque une émotion, un sentiment différents. Il y a deux jeunes filles et une femme plus âgée qui pourrait être leur mère. J'imagine qu'elles regardent un homme. Nous avons donc trois regards différents sur un homme. Les jeunes filles le regardent avec fascination ou attirance. La femme plus âgée a un regard critique et semble ne pas apprécier le regard des plus jeunes. La valeur de cette image tient au fait que nous regardons les personnages et que les personnages nous disent de regarder ailleurs.

En tant que cinéaste ou photographe, on rend service aux gens et en même temps on les trahit. Nous sommes presque à la place de Dieu : on choisit certaines choses que l'on donne à voir et on ne leur dit pas de quoi on les prive. Le cinéma, autant qu'il donne à voir, borne le regard. Parce qu'il limite égoïstement le monde à une face du cube et nous prive des cinq autres. Ce n'est pas parce que la caméra ne bouge pas. On ne voit pas davantage si elle se déplace, car au fur et à mesure que l'on a accès à une face, on perd l'autre. Les films qui, comme ce tableau, renvoient à un ailleurs sont plus créatifs ou plus honnêtes.

JLN J'ai une interprétation presque inverse à partir d'un autre cube. Vous parlez du cube de la vision. Mais même dans la réalité, on ne voit jamais que deux ou trois faces du cube, il y en a toujours qui restent cachées et c'est à partir de là que l'on voit quand même la totalité. Je voudrais parler du cube de la salle de cinéma. Là, il y a 3, 4, 5 faces complètement obscures et une lumineuse : l'écran. Sur cette surface, le cinéaste exerce son pouvoir. Mais l'écran est en même temps la face de l'autre cube dont il fait voir aussi la totalité. Le réel de la salle dans laquelle je suis est suspendu en quelque sorte. Et là, je vais dans une autre réalité, dans la réalité ou dans la vérité comme vous disiez tout à l'heure.

AK : Je pense que nous limitons le spectateur. C'est vrai que dans la réalité on ne peut pas voir plus d'une

AK: I believe that we're restricting the spectator. It's true, in reality we can't see more than one side, but we can decide to turn our heads and look elsewhere, toward the sound that comes from the outside. In a film theater, we filmmakers are firmly fixating the spectators and their gaze.
JLN: Yes, but we see nothing in reality, except if we're filmmakers, perhaps.
AK: I don't think an ordinary spectator is less deserving than a filmmaker. It may be that in a restaurant this same spectator does better than in a film theater. In his house, he can construe what happens in the neighbors' house even through a double curtain. He can guess whether they're married, whether the girl worries about her father. And for that, all he has at his disposal is a grey curtain.

In these ordinary situations, we're quite capable of looking at people from a distance and seeing them well, for a reason that's in your text. Because these people are not in a representation, they have a presence.
JLN: Yes, but let me say that when one looks this way, one already has the eyes of a filmmaker, painter, or novelist... My way of looking is informed by filmmakers, films, photographs I've seen. If I do this *[he turns his head]*, there's a sort of frame that comes up, a kind of picture-taking attitude.
AK: I think that everyone is curious and this human curiosity is not the prerogative of the creative artist. Whoever asserts such curiosity makes a good spectator.
JLN: It requires attention, toward people and things.
AK: This reminds me of an anecdote about Balzac. During a Salon, he lingers in front of a painting showing a farmhouse with a smoking chimney in a snowy landscape. He asks the painter how many people live in this house. The painter answers that he doesn't know. Balzac answers back: "How can this be? If you painted this picture, you should know how many people live in it, what's the children's age, whether their harvest was good this year, and whether they have enough money to give for their daughter's dowry. If you don't know everything about the people who live in this house, you have no right to make the smoke come out of their chimney."

This very human look is that of a good spectator, who isn't indifferent to this house, to what happens there. It so happens that this spectator is none other than Balzac. Yet he wasn't there as a writer but as a simple onlooker. In every thing one creates, there's a part of reality one doesn't show. But you have to make it tangible. Painters should know what they don't show. They must know all there is to know about these little frames belonging to them.

I feel a much greater responsibility when I know that a spectator like you sees my films. It frightens me!
JLN: This makes me think of the part played—in your films—by the car as a looking box. The car window doubles the screen. There's also the driver's gaze when driving (and it's normal since he has to pay attention), very often looking at the road, straight in front of him. And your camera shows that this man is speaking to the person next to him while looking in front of him in a direction where we can't see anything. I'd like to see your films again to find out whether people often look at each other, or whether, most of the time, they look straight in front of them (like the drivers). Even when the passengers are looking at the driver, there are few exchanged glances, no shot reverse-shot.
AK: It's a way, for me, to appeal to the viewer. Two people are acting together, but what about our gaze? There's an exchange of gazes between them, then it's the audience's turn to look and find their place in this exchange. They even end up forgetting that the two are no longer looking at each other since they've seen them look at each other. Now it's their looking that makes the two relate to one another.

However, there are limits to that. When there's a cut, the attention has to be concentrated on the other's reaction. The switching of shots is not arbitrary, they don't simply alternate. It can happen that a problem that came up during the shooting and was fixed with editing imposes the cuts. But in most cases, the moment picked is the one when a reaction is expected, the reaction of one to the utterance of the other. Without this third gaze, the two other ones don't exist. How to put it—no creator without creatures! I now have a question to ask you:
[Abbas Kiarostami recites a passage from the Koran in Arabic—the sura of the earthquake:
When the earth is shaken with her (violent) shaking,
And the earth brings forth her burdens,
And man says: What has befallen her?

face, mais nous pouvons décider de tourner la tête et de regarder ailleurs, vers le bruit qui vient de l'extérieur. Dans une salle de cinéma, nous, cinéastes fixons fermement le spectateur et son regard.

JLN Oui mais on ne voit rien dans la réalité, sauf peut-être si on est cinéaste.

AK: Je pense qu'un spectateur ordinaire n'a pas moins de mérite qu'un cinéaste. Ce même spectateur, dans un restaurant, peut être un meilleur spectateur qu'au cinéma. Dans sa maison, il peut deviner même à travers un double rideau ce qui se passe chez les voisins. Il devine s'ils sont mariés, si la fille s'inquiète pour son père. Et pour cela, il n'a à sa disposition qu'un rideau gris.

Dans ces situations ordinaires, on est tout à fait capable de regarder les gens de loin et de bien voir pour une raison qui est dans votre texte. Car ces personnes ne sont pas en représentation, elles ont une présence.

JLN: Oui, mais je dirai que quand on regarde comme cela, on a déjà un regard de cinéaste, de peintre, de photographe ou de romancier... Mon regard est instruit par les cinéastes, par les films ou les photos que j'ai vus. Si je fais ça *[il tourne la tête]*, il y a une sorte de cadre qui se fait, une sorte d'attitude de prise de vues.

AK: Je pense que chacun est curieux et que cette curiosité humaine n'est pas spécifique au créateur. Quiconque fait preuve de cette curiosité est un bon spectateur.

JLN Il faut avoir une attention pour les gens et les choses.

AK: Cela me fait penser à une anecdote sur Balzac qui, lors d'un Salon, s'attarde devant un tableau représentant une ferme avec une cheminée fumante dans un paysage neigeux. Il demande au peintre combien de personnes vivent dans cette maison. Le peintre répond qu'il ne sait pas. Balzac rétorque: « comment cela se fait-il? Si c'est toi qui a peint ce tableau, tu dois savoir combien de personnes y habitent, quel âge ont les enfants, si leur récolte a été bonne cette année et s'ils ont suffisamment d'argent pour donner une dot de mariage à leur fille. Si tu ne sais pas tout sur les personnes qui habitent cette maison, tu n'as pas le droit de faire sortir cette fumée de leur cheminée. »

Ce regard très humain est celui d'un bon spectateur qui n'est pas indifférent à cette maison, à ce qui s'y passe. Il se trouve que ce spectateur n'est autre que Balzac. Pourtant, celui-ci n'était pas là en tant qu'écrivain mais comme simple spectateur. Dans toute création, il y a une part de la réalité qu'on ne montre pas. Mais il faut la faire sentir. Un peintre doit connaître ce qu'il ne montre pas. Sur ce petit cadre qui lui appartient, il doit tout savoir.

Je ressens une bien plus grande responsabilité lorsque je sais qu'un spectateur comme vous voit mes films. Cela fait peur!

JLN Cela me fait penser, dans vos films, au rôle de la voiture comme boîte à regard. La fenêtre de la voiture double l'écran. Il y a aussi ce regard du conducteur qui, parce qu'il conduit (ce qui est normal car il doit faire attention), regarde très souvent la route, droit devant lui. Et votre caméra montre que cet homme parle à son voisin en regardant devant lui dans une direction où nous ne voyons rien. Je voudrais revoir vos films pour savoir si les gens se regardent souvent ou si, la plupart du temps, ils regardent devant eux (comme les conducteurs). Même si les passagers regardent le conducteur, il y a peu de regards échangés, peu de champs-contrechamps.

AK: C'est une manière, pour moi, de faire appel au spectateur. Deux personnes jouent ensemble, mais qu'en est-il de notre regard? Il y a un échange de regard entre eux, puis c'est au tour du spectateur de regarder et de trouver sa place dans cet échange. Il en vient même à oublier qu'ils ne se regardent plus parce qu'il les a vus se regarder. À présent, c'est son regard qui les met en relation.

Toutefois, il y a une certaine limite à cela. Au moment où la coupe intervient, l'attention doit être concentrée sur la réaction de l'autre. Le changement de plan n'est pas arbitraire, ce n'est pas une simple alternance. Il arrive que les coupes soient imposées par un problème survenu lors du tournage et arrangé au montage. Mais le plus souvent le moment est choisi quand une réaction est attendue, réaction de l'un aux propos de l'autre. Sans ce troisième regard, les deux autres regards n'existent pas. Comment dire: pas de créateur sans créateur!

J'ai maintenant une question à vous poser:

[Abbas Kiarostami récite un passage du Coran en arabe, la sourate du « Tremblement de terre »

Lorsque la terre aura éprouvé un violent tremblement
Et qu'elle aura rejeté les fardeaux de son sein,

On that day she shall tell her news,
Because your Lord had inspired her.
On that day men shall come forth in sundry bodies
that they may be shown their works.
So he who has done an atom's weight of good
shall see it.
And he who has done an atom's weight of evil
shall see it.][7]

What led you to cite this sura? Where did you find it? To me, it's one of the most beautiful passages in the Koran. I don't know what you think of this. Twenty or so years ago, I thought of this sura and considered making a film around it. It completely amazed me to find it in your text.

JLN: Do you know the entire Koran by heart?

AK: No, but I know this one by heart. It seems to me that it has a very mystical, very modern dimension, containing the negation of the Koran's entire lore. A beautiful image of the apocalypse, of the end of the world.

JLN: I don't know the Koran very well, or the Islamic tradition as a whole. But I know it a little, and when I saw *Life and Nothing More*, I remembered that *Earthquake* is a sura.

AK: By what coincidence did you become acquainted with this sura?

JLN: I'm quite interested in monotheism in general. I now want to work on this question and more particularly on the question of the proximity of monotheism and philosophy in all the origins of the Western world. In this context, I tried to become better acquainted with the Koran. I cited this passage thinking that for you it was there as a silent epigraph of the movie, especially when I thought of the verses describing everything destroyed, the earth telling a story. That's what the film was for me.

AK: To me, it's one of the most beautiful suras in the Koran. It has a strong visual language. But when I made the film, I didn't think of it. Your allusion to it in the text reminded me of it and I realized that I knew it by heart and that I had had a desire to make a film of it.

JLN: It may be the unconscious. I thought of the Koran because you're Iranian, and not of Voltaire's text on the earthquake in Lisbon, which is the Western reference.

AK: It doesn't matter at all whether one is religious or an atheist, whether one likes the miniature or not. What's important is that we've lived on this earth, and we're bound to it.

[This conversation took place in Paris on September 25, 2000. The interpreter—who had prepared this conversation with Abbas Kiarostami and Jean-Luc Nancy—was Mojdeh Famili. The French transcription is a work in common by Mojdeh Famili and Térésa Faucon. The translation from French into English is by Christine Irizarry.]

(7) Sura XCIX; translated by M. H. Shakir. (Internet source: http://www.quran.org.uk/)

L'homme dira : quel spectacle !
Dans ce jour, la terre racontera ce qu'elle sait
Parce que Dieu le lui commandera.
Les hommes s'avanceront par troupes
pour rendre compte de leurs œuvres.
Celui qui aura fait le bien
de la pesanteur d'un atome le verra.
Celui qui aura fait le mal
de la pesanteur d'un atome le verra.][7]

Qu'est-ce qui vous a conduit à citer cette sourate, où l'avez-vous trouvée ? Pour moi, c'est un des plus beaux passages du Coran. Je ne sais pas ce que vous en pensez. Il y a une vingtaine d'année, je pensais à cette sourate pour faire un film. La lire dans votre texte m'a sidéré.

JLN : Vous connaissez tout le Coran par cœur ?

AK : Non, mais je connais celle-ci par cœur. Il me semble qu'elle a une dimension très mystique, très moderne, qu'elle contient la négation de tout le savoir du Coran. Une belle image de l'apocalypse, de la fin du monde.

JLN : Je connais mal le Coran et l'ensemble de la tradition islamique, mais un peu quand même. Si bien que lorsque j'ai vu *Et la vie continue*, je me suis souvenu qu'il y avait une sourate intitulée « Le Tremblement de terre ».

AK : Par quel hasard avez-vous pris connaissance de cette sourate ?

JLN : J'ai beaucoup d'intérêt pour la question du monothéisme en général. Je veux maintenant travailler à cette question et en particulier à la question du voisinage du monothéisme et de la philosophie dans toutes les origines de l'Occident. Dans ce contexte-là, j'ai essayé de connaître un peu mieux le Coran. J'ai cité ce passage en pensant que c'était pour vous l'exergue silencieux du film surtout lorsque je pense à ce verset : *quand tout est détruit, la terre se met à parler et raconte une histoire.* Pour moi le film, c'était cela.

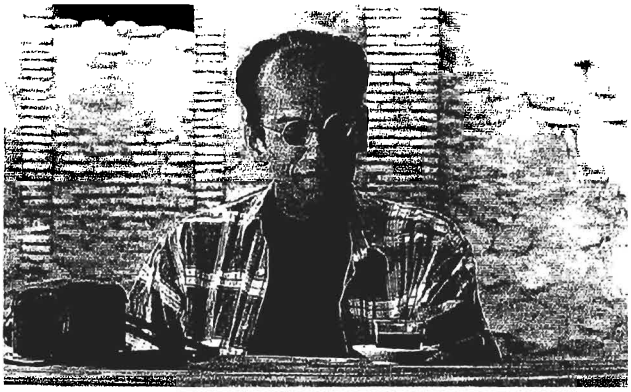
AK : C'est pour moi une des plus belles sourates du Coran. Elle possède un fort langage visuel. Mais quand j'ai fait le film, je n'y ai pas pensé. L'allusion que vous faites dans le texte me l'a rappelée et je me suis rendu compte que je la connaissais par cœur et que j'avais eu le désir d'en faire un film.

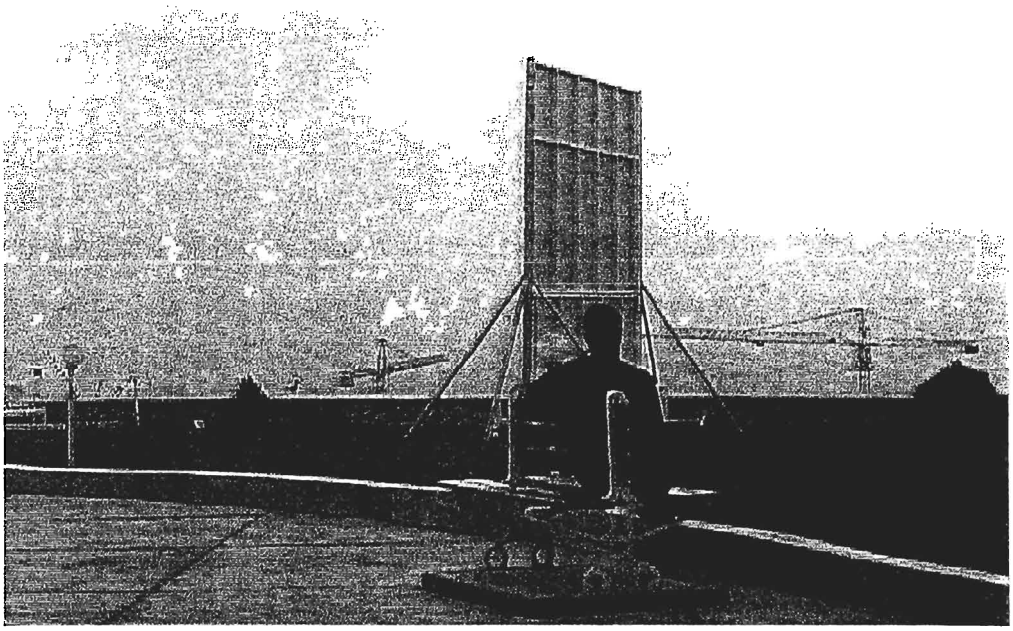
JLN C'est peut-être l'inconscient. J'ai pensé Coran parce que vous êtes Iranien et non au texte de Voltaire sur le tremblement de terre de Lisbonne qui est la référence occidentale.

AK : Cela n'a aucune importance d'être religieux ou athée, d'aimer ou non la miniature. Le plus important est que nous avons vécu sur cette terre, à laquelle nous sommes liés.

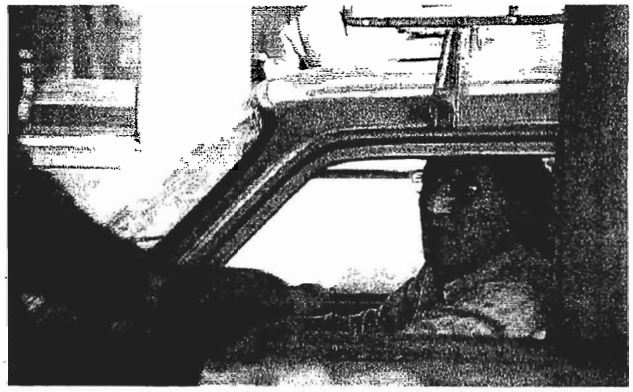
[Cette conversation a eu lieu à Paris le 25 septembre 2000. L'interprète, qui avait préparé cette conversation avec Jean-Luc Nancy et Abbas Kiarostami, était Mojdeh Famili. La transcription française est un travail en commun de Mojdeh Famili et Térésa Faucon.]

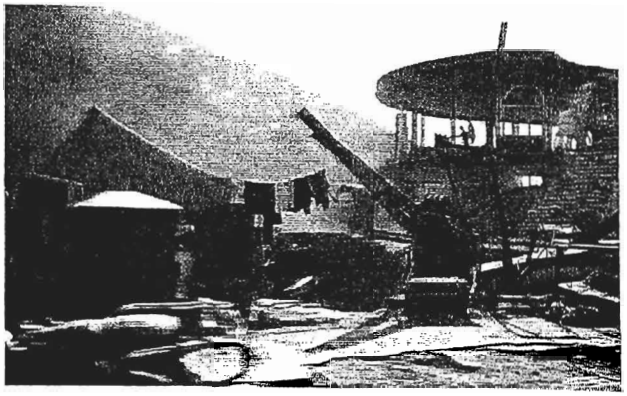
(7) *Le Koran*, Sourate XCIX. Trad. de Savary. Paris, Classiques Garnier, 1960.

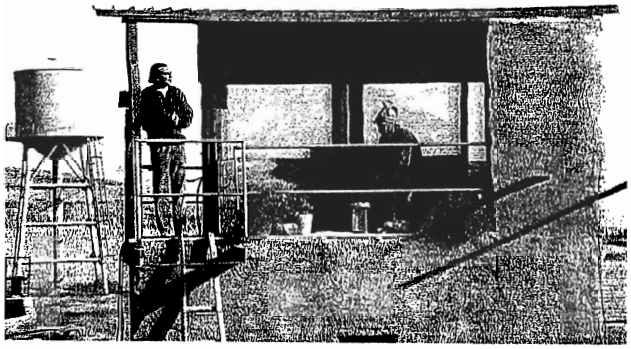


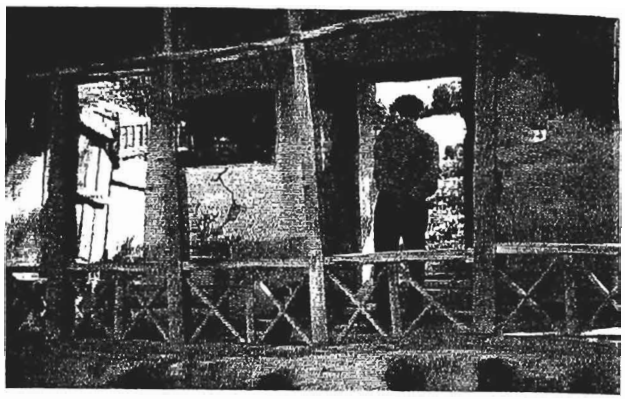


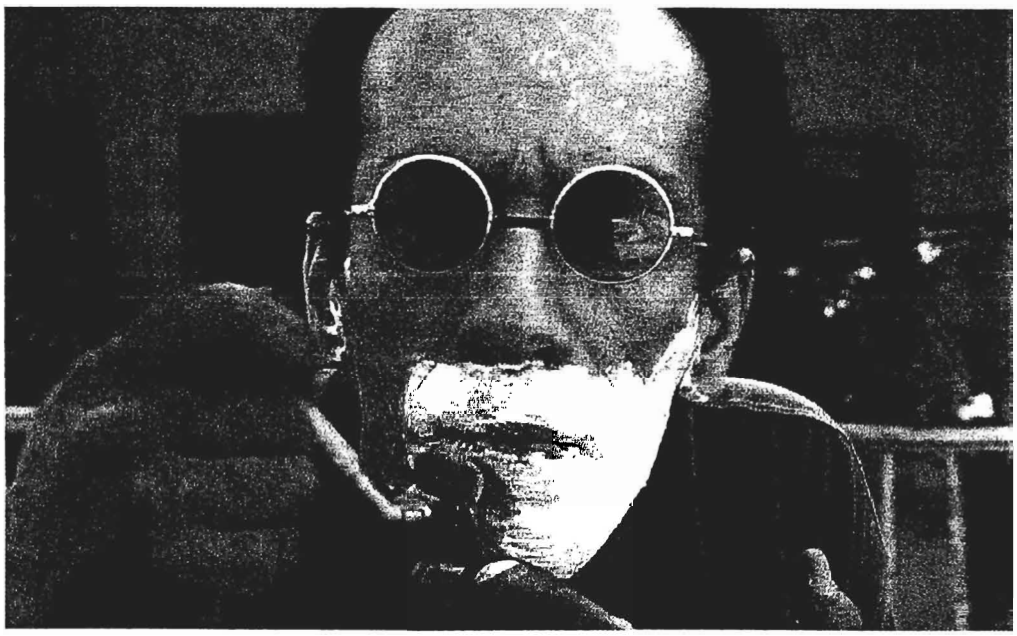
II

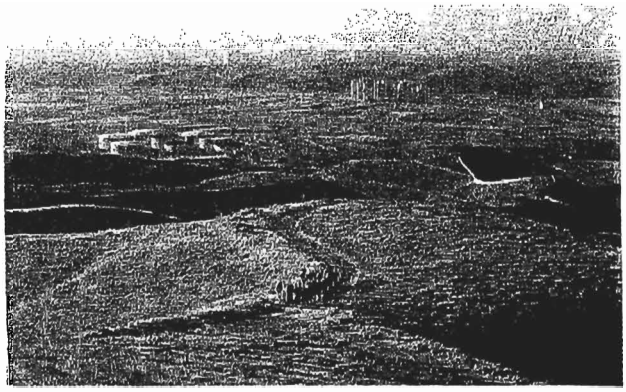


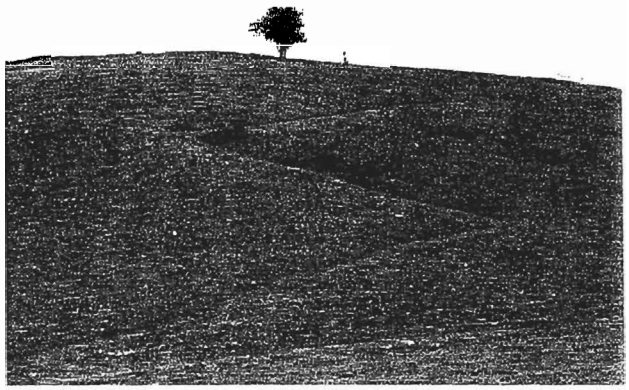


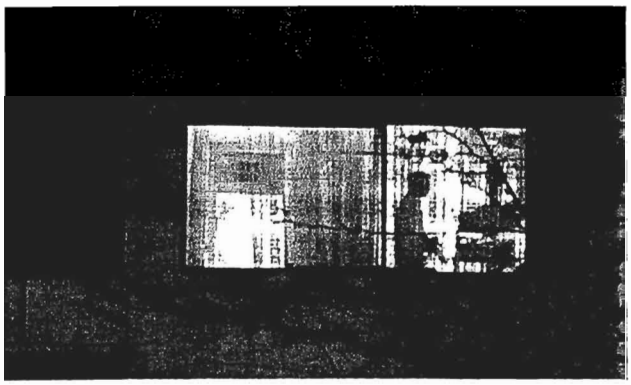


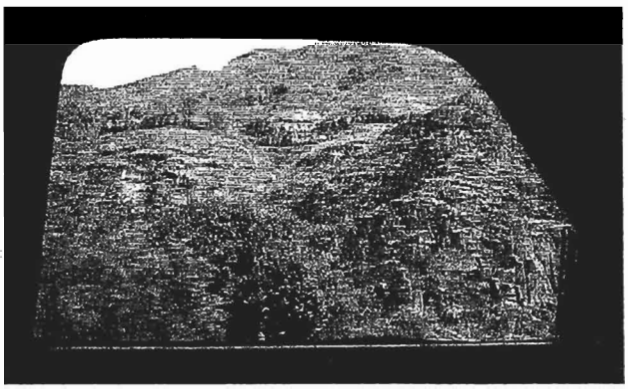


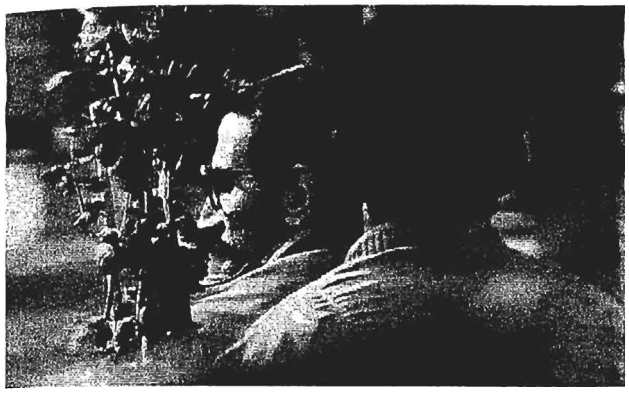


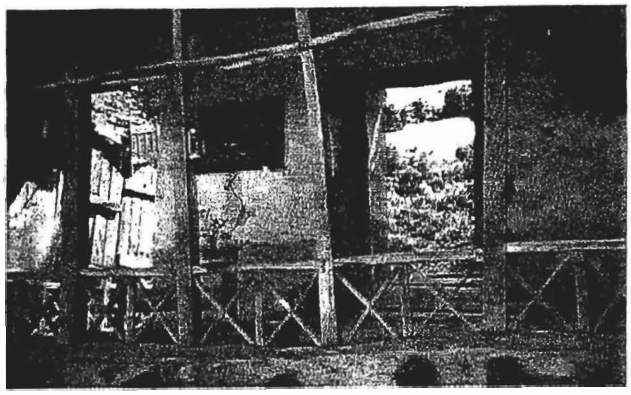


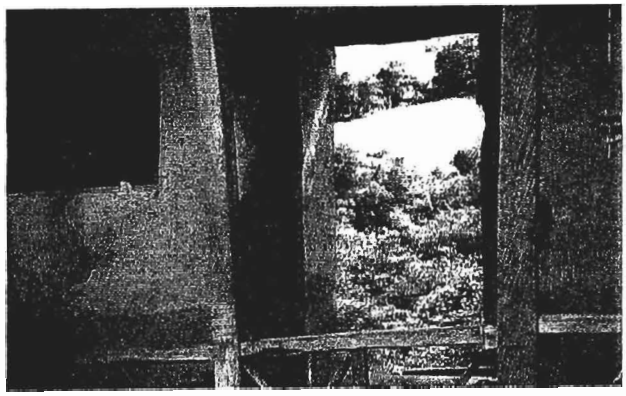


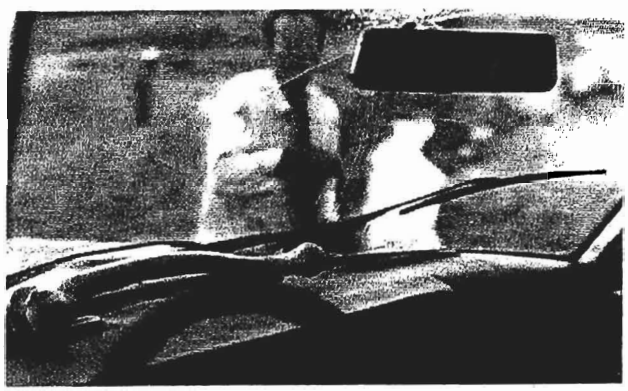


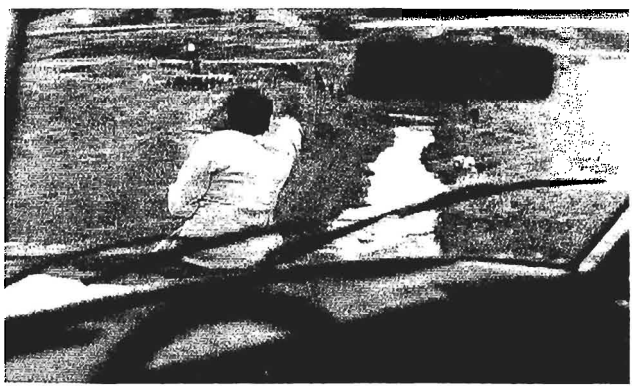


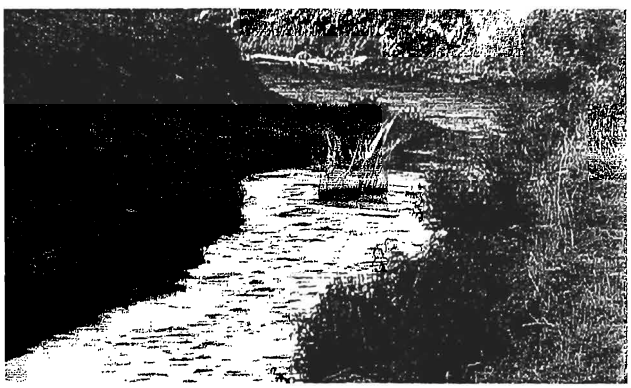


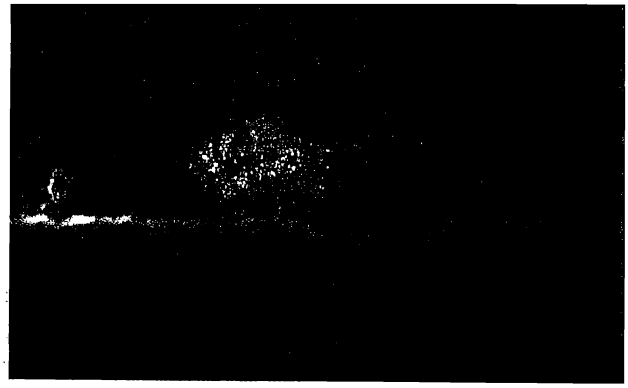


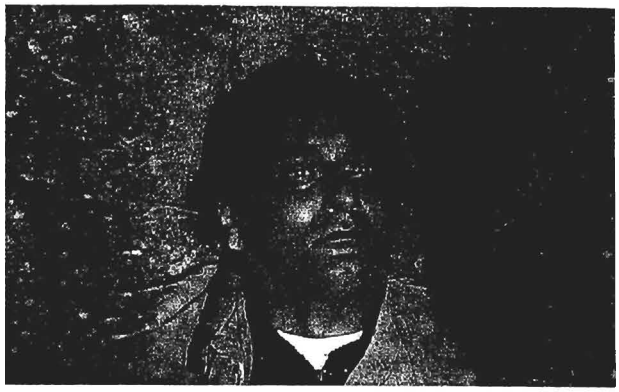


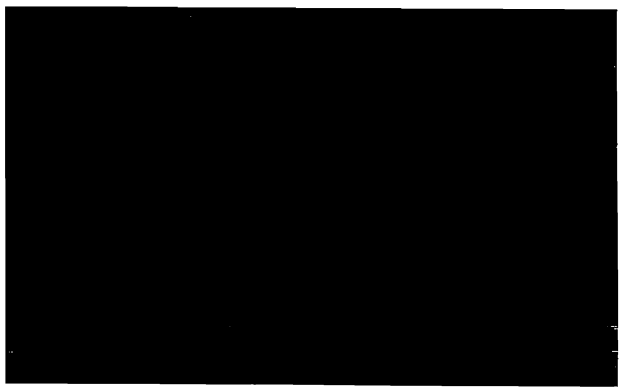


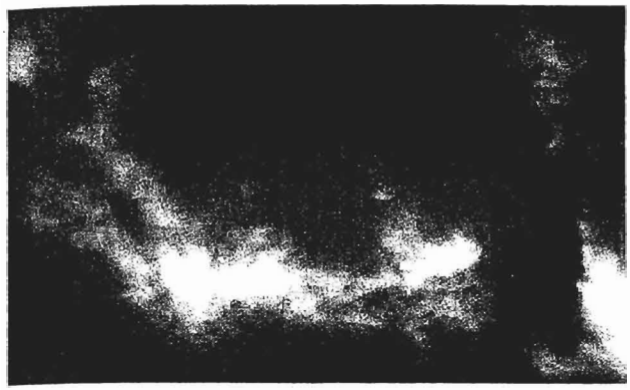


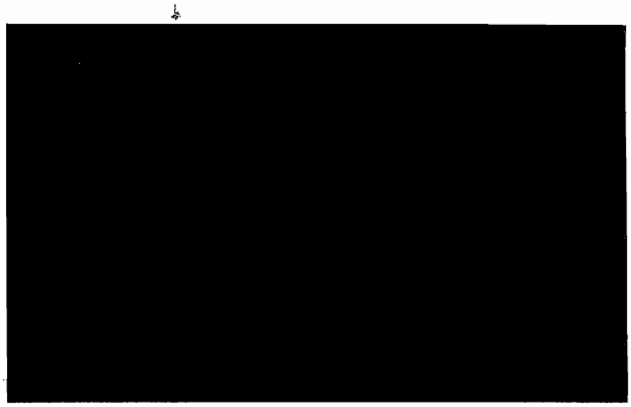


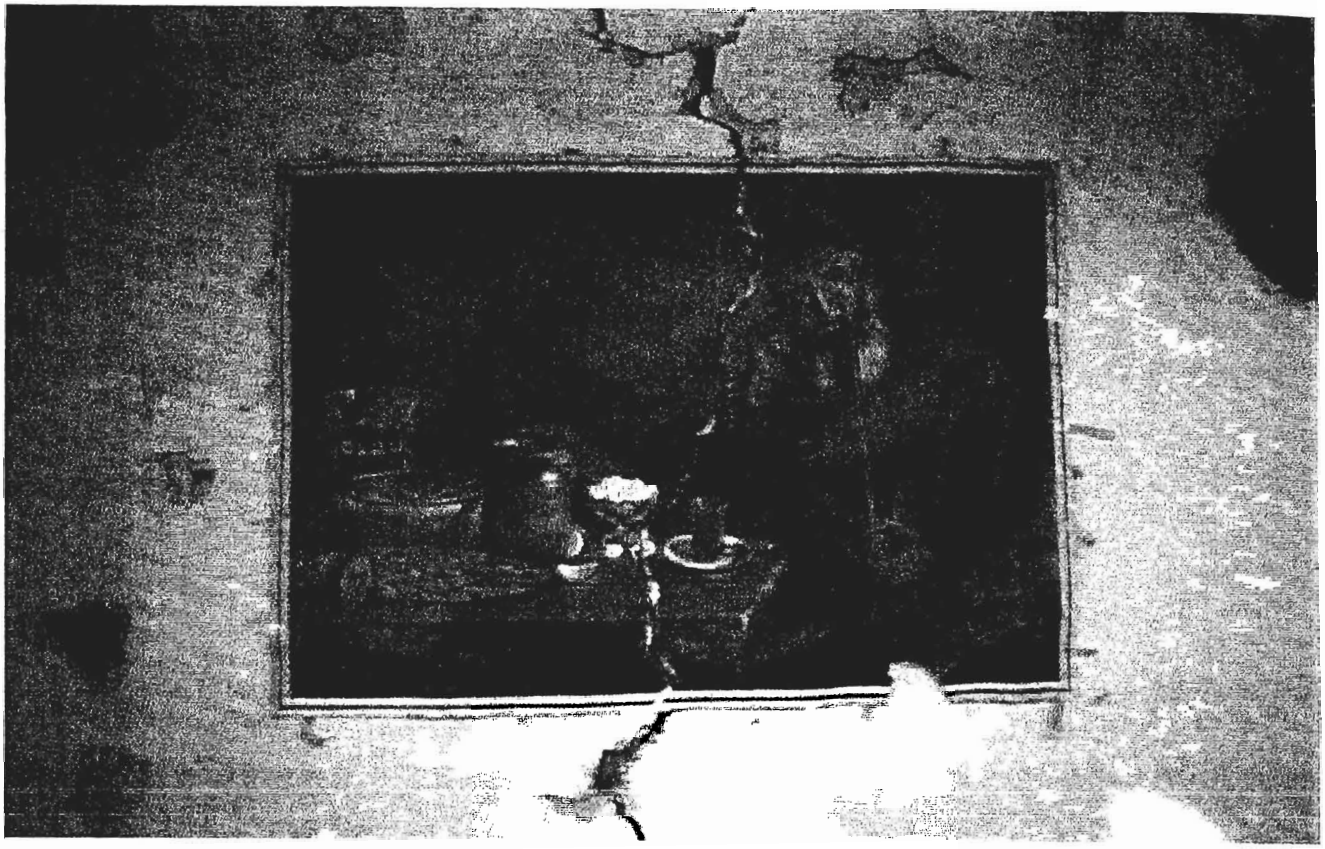


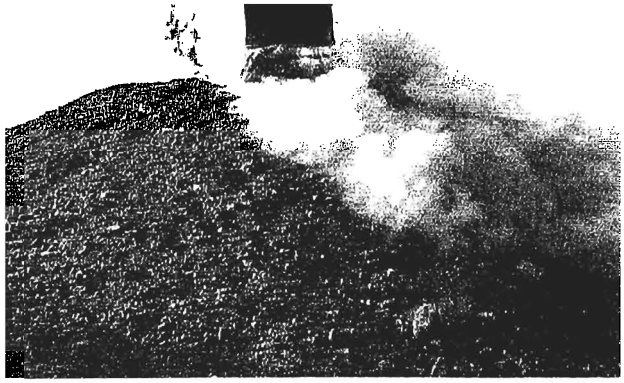


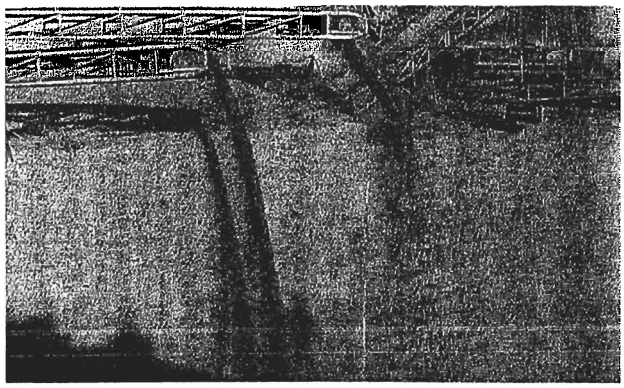


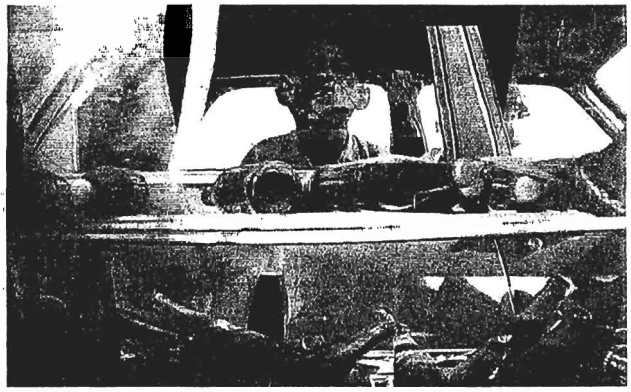


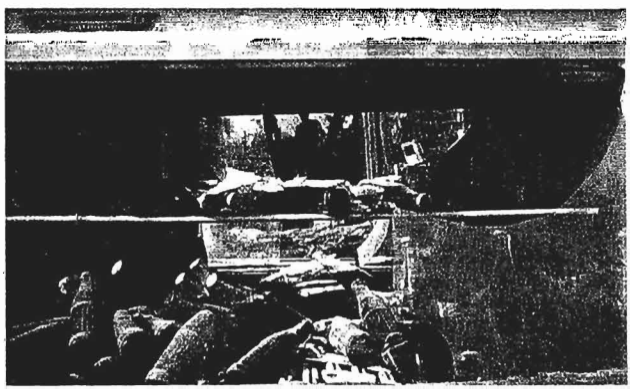


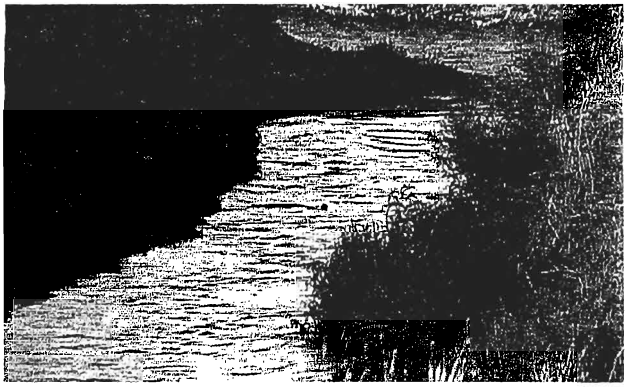


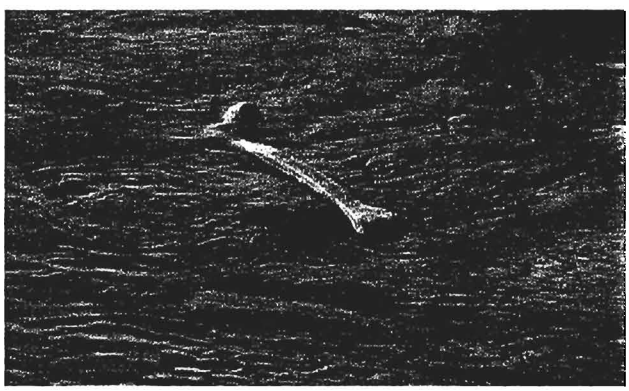












1

خانهء دوست کجاست؟ (۱۳٦٦)

2

نمای نزدیك (کلوزآپ) (۱۳٦۹)

3

و زندگی ادامه دارد... (۱۳۷۱)

4

زیر درختان زیتون (۱۳۷۳)

5

طعم گیلاس (۱۳۷٦)

6

باد ما را با خود خواهد برد (۱۳۷۸)

یادداشتی بر دفتر تصاویر

در این کتاب، رابطهء میان گفتار و تصاویر می بایست آزاد بماند نه تفسیر بآشد و نه مصور. به این خاطر، متن و تصاویر فیلم (یا عکس های فیلمبرداری) چشم در چشم یکدیگر ندارند. با خواننده است تا بازی نگاه خودش را ابداع کند. برای چیدن تصاویر می بایستی از پیروی داستان هر فیلم (متن از این سخن نمی گوید) پرهیز میشد، و هم از محبوس کردن آنها در چارچوب مضمون هایی که از واضحات هستند. به همین خاطر تصاویر بر دو صفحه بر مبنای انگیزه هایی برگرفته از متن گرد آمده اند، بدون آنکه رابطه ای یکسویه یا انحصاری با صفحه یا نیم صفحهء دیگر داشته باشند. از عنوان هم احتراز شده. این ایده ها می توانند اینطور بیان شوند: نگاه بازداشته، نگاه جا گرفته، جعبهء نگاه، بازگشائی نگاه، بُرش به اندازه برای نگاه، رسوخ در فضا، متأثر کردن دید، باز دادن ذات واقع، محو شدن فیلم، قاپ نگاه، نیروی تحرك با خواننده است که اینجا هم این پیشنهادها را دنبال کرده، یا خودش ابتکار داشته باشد و یا بگذارد تا تصاویر به سادگی خاطره اش را به بینش خاص خودش رهنمون کنند.

به قدری اهمیت دارد که این دو بدون آن وجود نخواهند داشت. اگر ما نباشیم اصلاً خلقت نخواهد بود.
حالا من یك سؤال دارم.
[کیارستمی سوره ای از قرآن را به عربی می خواند: سوره زمین لرزه یا الزالزال.][1]
هنگامی که به سخت ترین لرزه در خود به لرزه درآید/ و بارهای سنگین اسرار درون خویش همه را از دل خاك بیرون افکند/ و در آن روز (محشر) آدمی گوید ای عجب زمین را چه پیش آمد/ آن هنگام زمین مردم را به حوادث خویش آگاه می سازد/ که خدا به او چنین الهام کند/ در آن روز قیامت مردم پراکنده از قبرها بیرون آیند تا اعمال خود را در حساب و میزان حق ببینند / هر کس به قدر ذره ای کار نیك کرده پاداش آن را خواهد دید/ و هر کس به قدر ذره ای کار زشتی مرتکب شده جزای آن را می بیند/
چه انگیزه ای داشتید برای اشاره به این سوره؟ کجا آن را پیدا کردید؟ برای من یکی از زیباترین سوره های قرآن است. نمی دانم شما هم اعتقاد دارید یا نه؟ حدود بیست سال پیش به این سوره برای ساختن یك فیلم فکر می کردم. خیلی برایم تکان دهنده بود وقتی در نوشتهء شما آن را خواندم.

نانسی شما همهء قرآن را حفظ هستید؟

کیارستمی نه اما این یکی را از حفظ می دانم. این سوره به نظرم بسیار عرفانی است، بسیار مدرن است و خودش به نوعی نفی دانش تمام قرآن است. تصویر بسیار زیبایی از روز قیامت دارد.

نانسی من نه قرآن را زیاد می شناسم و نه سنت اسلامی را. اما کمابیش آنقدر می شناسم که با دیدن و زندگی ادامه دارد به یادم آمد که سوره ای به نام زمین لرزه در قرآن است.

کیارستمی این سوره را از کجا می شناسید؟

نانسی من به مسئلهء یکتاپرستی در مجموع علاقهء بسیار دارم. از این پس می خواهم دربارهء این مسئله و خاصه مسئلهء مجاورت یکتاپرستی و فلسفه در تمامی سرچشمه های تمدن غرب کار کنم و به این دلیل سعی کردم قرآن را بهتر بشناسم. من به این سوره استناد کردم چون تصور می کردم سرلوحهء خاموشی برای فیلم شما باشد. خصوصاً هنگامیکه به این آیه فکر می کنم آنگاه که همه جا یکسره ویرانی است، زمین به زبان می آید و یك حکایت تعریف می کند. برای من فیلم همین بود.

کیارستمی به نظرم یکی از زیباترین سوره های قرآن است. یك بیان تصویری است. اما موقع ساختن فیلم اصلاً به یادش نبودم این استنباط شما مرا به یاد آن انداخت و دیدم که انصافاً هم بلد بودم و هم سالها پیش دلم می خواست فیلمی درباره اش بسازم.

نانسی شاید ناخودآگاه است. به قرآن فکر کردم چون شما ایرانی هستید، نه به متن ولتر دربارهء زمین لرزه لیسبون که در غرب مورد استناد و ارجاع است.

کیارستمی اصلاً مهم نیست که مذهبی باشیم یا لامذهب. مهم نیست که مینیاتور ایرانی را دوست داشته باشیم یا نه. مهم این است که در آن سرزمین زندگی کرده ایم و با آنجا ارتباط داریم.

- قرآن، ترجمه و تفسیر از مهدی الهی قمشه ای، چاپخانه محمدعلی علمی.

[1] گفتگو در پاریس روز بیست و پنج سپتامبر سال دوهزار انجام شد. مترجم آن مژده فامیلی بود که برای آماده ساختن گفتگو با ژان لوك نانسی و عباس کیارستمی همکاری کرد. بازنویسی از روی نوار توسط مژده فامیلی و ترزا فوکون انجام شد.

یك نوع كادر ساخته می شود، نوعی زاویه بندی خصوص دوربین.

کیارستمی من فکر می کنم که هر کسی کنجکاوی دارد و این کنجکاوی انسانی مخصوص سازنده نیست. هر کس کنجکاوی دارد تماشاگر خوبی است.

نانسی: باید به آدمها و اشیاء توجه داشت.

کیارستمی داستانی از بالزاك تعریف می کنند که به یك نمایشگاه نقاشی رفته بوده، تابلویی می بیند که مزرعه ای پوشیده از برف را نشان می دهد با خانه ای کوچك که از شومینه اش دود بیرون می آید. از نقاش می پرسد که در این خانه چند نفر زندگی می کنند. نقاش می گوید که نمی داند. بالزاك جواب می دهد «چطور نمی دانی، مگر تو این را نقاشی نکرده ای. تو باید بدانی چند نفر اینجا زندگی می کنند. باید بدانی بچه هایشان چند ساله اند، امسال محصول خوبی برداشته اند یا نه، جهیزیه کافی برای دخترشان دارند یا نه؟ اگر همهء اینها را نمیدانی حق نداری آن دود را بکشی که از آن شومینه بیرون می آید.

ن نگاه به نظرم خیلی انسانی است. نگاه تماشاگر خوبی است که از آدمهای ساکن در آن خانه بی تفاوت نمی گذرد. البته می شود گفت که این تماشاگر بالزاك بوده. اما این جا بالزاك دیگر نویسنده نیست، تماشاگر است. اینها واقعیت هایی است که ما نشان نمی دهیم اما حس کردنی است. یك نقاش آنچه را هم که نشان نمی دهد باید بداند. در آن محدوده ای که در اختیارش است باید همه چیز را بداند.

من هم احساس مسئولیت بیشتری می کنم وقتی می دانم که تماشاگری مثل شما در سالن سینما است. این قضیه ترس دارد!

نانسی این مرا به یاد نقش اتومبیل در فیلم های شما می اندازد، نقش جعبهء نگاه. پنجرهء اتومبیل پردهء سینما را دوگانه می کند. نگاه راننده هم هست که به هنگام رانندگی اغلب به جلو، به جادهء مقابل خودش نگاه می کند. (این طبیعی است، باید مواظب جاده باشد). و دوربین شما این مرد را در حال گفتگو با بغل دستی اش نشان می دهد در حالیکه همچنان به جلو، به سمتی می نگرد که ما از آن هیچ چیز نمی بینیم.

دلم می خواهد دوباره فیلم های شما را ببینم تا بدانم آیا آدمها اغلب همدیگر را نگاه می کنند یا بیشتر اوقات نگاهشان به جلو دوخته شده (مثل رانندهء خودرو) حتی اگر گاهی مسافران بغل دستی به راننده نگاه کنند، کمتر بین آنها نگاه رد و بدل می شود. از نماهای متقابل به ندرت استفاده می شود.

کیارستمی این شیوه ای است که در آن به نظرم از نگاه تماشاگر کمك گرفته می شود. درست است که آن دو دارند با هم بازی می کنند ولی نگاه ما چه می شود، نگاه تماشاگر چه می شود. آنها با هم نگاه رد و بدل می کنند ولی بعد نوبت تماشاگر است تا جای خودش را در این تبادل پیدا کند. و گاهی حتی تماشاگر ملتفت نیست که این دو به هم نگاه نمی کنند. برای اینکه هر دو را دیده است که به هم نگاه کرده اند. و حالا این نگاه تماشاگر است که این دو را به هم متصل می کند. البته این امر کاملاً آزاد نیست و حتماً یك محدودیتی دارد و برای آن هم باید ملتفت عکس العمل دیگری بود. موقعی برش اتفاق می افتد که ما انتظار یك عکس العمل داریم. آزاد نیست، نوبتی نیست. گاهی ممکن است یك برش از سر ناگزیری رخ داده باشد، به خاطر یك مشکل که در موقع فیلمبرداری روی داده. اما عمدتاً این نوع برش بر اساس عکس العمل ها تنظیم می شود. لحظه ای که تماشاگر لازم است به هر دو نگاه کند. نگاه سوم

نقطه ای مجهول برمی انگیزند. سه زن و هر کدام برایم تداعی کننده‌ء معنا و حس متفاوتی هستند. دو زن یا دختر *جوان* و *یك* زن *مسن* که *می تواند* مادرشان باشد. تصور می کنم که هر سه نفر دارند به یك مرد نگاه می کنند ولی نگاهشان به این مرد متفاوت است. دو زن جوان با شیفتگی نگاه می کنند و نگاه زن مسن نگاهی انتقادی است، مثل اینکه نگاه دخترانش را نمی پسندد. اعتبار این تصویر در آن است که ما به آنها نگاه می کنیم و آنها به ما می گویند به جای دیگر نگاه کنید.

ما به عنوان سینماگر و عکاس یك جایی داریم به مردم خدمت می کنیم و یك جایی خیانت. در یك لحظه ما اعتبار خدایی داریم. برایشان انتخابی کرده ایم و نمی توانیم هم بهشان بگوییم چه چیزهایی را انتخاب نکرده ایم. سینما همان اندازه که نشان می دهد، همان اندازه هم محدود می کند برای اینکه دنیا را به شکل خودخواهانه ای تنها به یك ضلع مکعب محدود می کند. یك مکعب شش ضلع دارد، ما فقط یکی را نشان می دهیم و پنج تا را نشان نمی دهیم. این به معنای آن نیست که دوربین حرکت نمی کند. حتی اگر دوربین حرکت بکند ما باز هم اضلاع دیگر را نمی بینیم. آنها را از دست داده ایم. فکر می کنم فیلم هایی که مثل آن نقاشی اشاره به بیرون می کنند خیلی بیشتر خلاق هستند و یا منصف تر هستند.

نانسی من تعبیری تقریباً برعکس بر اساس یك معکب دیگر دارم. شما از مکعب دید می گویید. اما حتی در واقعیت هم ما هرگز بیش از دو تا سه ضلع مکعب را نمی بینیم. سطوحی هستند که همیشه پنهان می مانند و با اینهمه، از خلال همان ما موفق بدیدن تمامیت می شویم. می خواهم از مکعب سالن سینما بگویم. در آنجا سه، چهار یا پنج سطح کاملاً تاریك وجود دارد و یك سطح روشن: پرده‌ء سینما. بروی این سطح، فیلمساز قدرتش را اعمال می کند. ولی پرده در عین حال یکی *از سطوح مکعب دیگری است که* تمامیتش به معرض دید گذاشته شده. واقعیت سالنی که من در آن هستم به نوعی در تعلیق مانده است و از آنجا من به واقعیت دیگری – به واقعیت یا همانطور که کمی پیشتر گفتید به حقیقت – وارد می شوم.

کیارستمی فکر می کنم که ما تماشاگرمان را محدود می کنیم. درست است که در واقعیت هم ما بیشتر از یك ضلع را نمی توانیم ببینیم، اما همیشه می توانیم تصمیم بگیریم سرمان را بچرخانیم به سمت بیرون یا به سمت صدایی که از خیابان می آید. در سالن سینما ما گردنها را ثابت کرده ایم. نگاه ها را محدود کرده ایم.

نانسی اما ما هیچ چیز در واقعیت نمی بینیم مگر اینکه فیلمساز باشیم.

کیارستمی من فکر می کنم که اعتبار تماشاگر کمتر از اعتبار سینماگر نیست. همین تماشاگر در رستوران تماشاگر خوبتری است تا در سینما. در خانه اش از ورای پرده روابط همسایه های خانه‌ء روبرویی را می تواند حدس بزند. حدس می زند که اینها با هم ازدواج کرده اند، که دختر نگران پدرش است. هیچ چیز هم به غیر از یك پرده‌ء خاکستری در دسترس ندارد. در این موقعیت های عادی کاملاً از فاصله‌ء دور بلدیم آنها را تماشا کنیم و خوب نگاه کنیم، به دلیلی که در نوشته هست. برای اینکه آنها برای ما نمایش نمی دهند. آنها فقط حضور دارند.

نانسی ولی من می گویم که وقتی ما اینطور نگاه می کنیم نگاه ما نگاه یك سینماگر، یك نقاش، یك عکاس، یك رمان نویس است. نگاه من از سینماگران، از فیلم ها، عکس ها و تابلوهایی که دیده ام آموزش پذیرفته. اگر سرم را برگردانم [سرش را برمی گرداند]

بخش های خالی باید داشته باشد. به جای داشتن ساختار و چفت و بست محکم که مو لای درزش رود باید ساختار فیلم را ضعیف کنیم.

من الان به هنر اختلاف ایجاد کن بیشتر فکر می کنم تا به فیلمی که تفاهم و توافق ایده ایجاد می کند. این تقابل جالب تر و خلاق تر است. آن کسی که مخالف فیلم من است و آن کسی که موافق آن است، هر دو دارند فیلم خودشان را بر اساس فیلم من می سازند. برای اینکه آنها چیزهایی به فیلم اضافه می کنند تا بتوانند از نظرشان دفاع کنند، چیزهایی که شاید در فیلم نباشد. آن چیزهایی که آنها اضافه می کنند این همان بداهت است. جاهای خالی، جاهای ضعیف فیلم قدرت آن را تعیین می کنند. با ضعف باید به جنگ قدرت رفت.

نانسی اما دربارهء جاهای خالی نمایی را به یاد می آورم در هیروشیما، عشق من، تصویری کاملاً خاکستری. نوزده سالم بود و به این نوع سینما کمی عادت داشتم. نمیدانم دقیقاً چطور اما فهمیدم که این یك تصویر است. اما همان موقع در سالن سینما نانم مسنی کنار من فریاد زد «آخ، دستگاه خراب شد!» این دو نوع نگاه است. یك نگاه که درمی یابد که این یك فضای خالی در فیلم است و دیگری که از آن هیچ نمی فهمد.

کیارستمی این خرابیها می سازند. آنچه می گویم در تصور من است. انتظار ندارم چیزی تغییر کند. قدرت عادت را من می دانم.

نانسی اما به هر حال نشانه هایی هست که تغییراتی در شرف وقوع اند. مثلاً موفقیت فیلم های شما. می دانم که تماشاگران و زندگی ادامه دارد همانهایی نیستند که بدیدن فیلم های فاجعه ای مثل روز استقلال می روند. اما فیلم های شما بازار دارند و این موفقیت دال بر چیزی است، چرا که این تماشاگران از بیست سال پیش می گفتند که سینما پس از نئورئالیسم به پایان رسیده. گودار هم از این مرگ سینما خیلی حرف زده، حتی کمی هم اغراق کرده. اما از آن زمان به بعد سینماهای ملی دیگر نظیر چین، تایوان و کُره کارهای دیگری ارائه داده اند.

[موضوع گفتگو تغییر می کند. توجه به عکسی متعلق به قرن نوزدهم جلب شده. در آن فردی که از پشت سر دیده می شود به دوردست، به افق می نگرد.]

کیارستمی فکر می کنم اعتبار این عکس در آن است که ما را از تماشایش محروم می کند و مجبور می کند به اینکه از پشت حدس بزنیم. صورت معلوم نیست. نگاهش آشکار نیست. در نتیجه باید از روی چیزهای دیگر، لباسش، شکل آرایش مو، سنجاقی که در موهایش است، حدس بزنیم که خاستگاه طبقاتی اش چیست. اما بی شك قدرت کشف در آن است. مدام می شود تصویر صورتش را عوض کرد و چون هیچ چیز قطعی نیست، چون هیچ چیز قطعیت ندارد، بنابراین دوام دارد.

نانسی این تصویر مثل عکس یا تابلوهایی دیگر از این دست، از پشت سر صورتی را نشان می دهد که به دوردست می نگرد. دنیای کریستینا از ویت Wyth در امریکا تابلوی معروفی است که زنی را نشان می دهد که در سبزه زاری دراز کشیده و تنها از پشت دیده می شود. نگاهی که از پس سر دیده می شود، نگاه ما را به درون نگاه خودش دعوت می کند. نگاه من تبدیل به نگاه این زن می شود.

کیارستمی نقاشی دیگری به خاطرم می آید که سه نفر را نشان می دهد و هر سه نفر به خارج از کادر نگاه می کنند. به نظرم این تصویر دو کارکرد دارد. ما آنها را می بینیم و آنها نگاه ما را به

می خوانم با آن ارتباط برقرار می کنم.
به شعرهای مولانا فکر می کنم که پدرم برایمان می خواند ولی ما فقط تحمل می کردیم چون او پدر بود و ما بچه هایش. ده سال پیش هم آنها را خواندم. امروز که می خوانم یك مفهوم دیگر در آنها پیدا می کنم که قبلاً پیدا نمی کردم. من تا کنون ندیده ام کسی در مقابل شعر بگوید من نفهمیدم. در حالیکه در سینما به مجرد اینکه یك رابطه را کشف نکنند می گویند که ما این فیلم را نفهمیدیم. در حالی که در شعر «نفهمیدن» جزئی از ذات آن است. قبول می کنیم که شعر را نفهمیدیم. موسیقی هم از این دست است. در حالیکه سینما اینطور نیست. در مورد شعر با احساسمان برخورد می کنیم، در حالیکه با اندیشه و با تفکرمان با سینما مواجه می شویم. شعر خوب را نمی توانیم تعریف کنیم. ولی یك فیلم خوب را باید بتوانیم داستانش را برای کسی حتی تلفنی تعریف کنیم. به نظر من، اگر سینما هنر باشد فهمیدنی نیست. یك فیلم می تواند تأثیرهای متفاوت در دوره های مختلف داشته باشد. منتهی سینما امروز تبدیل به یك وسیله سرگرمی شده. می شود نگاهش کرد، داستانش را فهمید و بدتر از همه قضاوتش کرد. اگر سینما را واقعاً هنر بدانیم راز و رمز در آن باید قطعی باشد. یك عکس، یك تصویر می تواند رمز داشته باشد برای اینکه به تو کم می دهد، زیاد خودش را توضیح نمی دهد. همان چیزی که شما هم می گفتید: یك تصویر نمایش نمی دهد ولی حضورش را اعلام می کند. می گوید من هستم اما تویی که باید مرا کشف کنی.

نانسی آنچه برایم حیرت آور است این داوری درباره‌ء سینماست مثل اینکه از رابطه‌ء درونی سینما با خودش ناشی شده باشد. اما دو چیز می خواهم بگویم. نخست اینکه، از همان آغاز سینما این توانایی را داشته که به کمك حرکت به یك تمامیت دست بیابد و به کمك صدا و تصویر داستان پردازی کند. بعد هم این نکته بسیار اساسی است که این امر با لحظه ای از تاریخ مصادف شده است که در آن اندیشه‌ء «اثر هنری کامل» پدید می آید. این اصطلاح واگنر است و به عبارتی می شود گفت که این سینما یك سینمای واگنری است.

بدیهی است که سینما ابزار فوق العاده‌ء نشان دادن یا نمودن و یا اگر ترجیح می دهید ارشاد و رهنمون شدن هم هست. تقریباً از همان ابتدا سینماگرانی مثل ژیکا ورتوف یا به نوعی دیگر آیزنشتین هم و هر کدام از سینماگران بزرگ دیگر (هاوکس، درایر، همینطور روسلینی و برسون ...) هم در این جهت است که تصاویری آفریده اند. حتی اگر دستمایه شان را از داستان های اسطوره ای (وسترن، جنگ) گرفته باشند. درست مثل اینکه آنچه را که به نوعی همیشه در سینما وجود داشته است دوباره از سر می گرفته اند. با اینحال حاصل کار فقط عکس نیست یا شاید هم برای کشف آنچه عکس هست می بایستی سینما وجود می داشت؛ برای اینکه عکس حضور پیدا کند و نشود بی اعتنا ازش گذشت.

کیارستمی می دانم که سینمای داستانگو را نمی توانم تحمل کنم. از سینما می آیم بیرون. هر چقدر هم داستان بهتر بگوید مقاومتم را در برابرش بیشتر می کند. چیزی که هست برای ساختن یك سینمای جدید باید نقش بیننده را بیشتر در نظر گرفت. بهرحال واقف هستیم که مردم را نباید از سینما بیزار کرد! اما این سینما را باید آنچنان ناقص و ناتمام بسازیم که تماشاگر بتواند خودش در بخش های خالی و ناتمام سینمای ما حضور فعال، حضور سازنده داشته باشد. سینمای ما

می شود. به همین خاطر به دوربین برسون خیلی اعتقاد دارم برای اینکه به من فرصت این یکساسیون را می دهد.
مثل پنجره ای که ساکن به روی منظره ای گشوده می شود و وقت دلتنگی از ورای آن به تنها درختی خیره می شوی که در برابر است. این درخت همان کاری را با تو می کند که یك آدم. فکر می کنی که این درخت را با همهء درخت های عالم هم عوض نخواهی کرد. این درخت به تو یك چیز دائمی داده است. با او قرار دادی. قرار دارد. هم تو قرار داری و هم او. فکر می کنم که موضوعهای ثابت این توان را دارند که عواطف ما را نسبت به خودشان برانگیزند.
نانسی حرفهای شما دو چیز را به یاد من می آورد. به عنوان یك غربی، خیلی غربی (نمی دانم شما چطور خودتان را مابین شرق و غرب در نظر می گیرید؟) من کاملاً درگیر مسئله تصویر به عنوان بازنمایی واقعیت هستم، یعنی کُپی، یعنی تقلیدی بیرونی از واقعیت. اما در آنچه که شما می گویید چیزی هست که کاملاً به نظرم شرقی می آید تصویر به عنوان حضور، به مثابه یك قدرت. و این به نقاشی چینی و اهمیت اثر نقش قلم مو در آن هم می پیوندد که به شکل عالی در رسالهء *L'Unique Trait de pinceau* یگانه اثر نقش قلم مو نشان داده شده. در سینما هم یك بعد شرقی- غربی وجود دارد و هم یك بعد تاریخی، که در فیلم های شما برایم شگفتی آور بود. راست است که برسون به چنین چیزی نزدیك است و این در سینما هم همواره وجود داشته. اما به نظرم مدتهای مدید سینما بیشتر خودش دلش می خواست که به مثابه هنری داستانگو باشد که از قدرت بازسازی حرکت هم برخوردار است (با دستمایه ای از اسطوره ها مانند رمانهای پلیسی، داستانهای عشقی و یا سینمای تاریخی). اکنون وارد دوران دیگری می شویم که در آن هدف کمتر داستانگویی یا وفاداری به حرکت و یا بازتولید یك تمامیت متشکل از حرکت و صدا و غیره است... سینما در برابر واقعیت کنونی قرار گرفته و کمتر وابسته به حرکت است و به همین نسبت به فضای بیرون از نما و داستان هم کمتر وابسته است، به خاطر اینکه بیرون از تصویر دیگر هیچ چیز رخ نمی دهد.
کیارستمی من هیچ تعریف قطعی تا این لحظه از سینما پیدا نکرده ام. اگر وظیفهء سینما تعریف داستان است، این کار را به بهترین وجهی رمان هم انجام می دهد. نمایشنامه های رادیویی یا سریال های تلویزیونی هم این وظیفه را به بهترین وجهی انجام می دهند. من به سینمای دیگری فکر می کنم که تعریفی به عنوان هنر هفتم دارد و توقع مرا را از سینما بالا می برد. مفهوم این هنر هفتم اینست که در آن موسیقی هست، داستان هست، تصویر هست، رویاپردازی هم هست، شعر هم هست. ولی در عین اینکه همهء اینها در آن هست، هنر ناچیزتر و بی اعتبارتری است. قرار بوده که هنر هفتم باشد.
اما چرا در مقابل یك شعر تخیل ما به کار می افتد و دخالت داده می شود؟ به نظرم تمام شعرها کامل ساخته شده اند و در عین حال ناقص. اما وقتی که با اندیشهء من درآمیخته می شوند تبدیل می شوند به شعر من. و شعر هیچوقت داستان تعریف نمی کند ولی تصاویر زیادی به من می دهد و اگر در حافظه من این تصاویر بوده باشد و کُدهای آن قبلاً در من بوده باشد، من می توانم رمز آنها را بگشایم.
به همین دلیل گاهی شعری را که ده سال پیش خوانده ام و اصلاً نمی فهمیدم، امروز که دوباره

می گوییم. به نظر من قدرت به بیننده منتقل می شود. آندره ژید می گوید که اهمیت در نگاه کردن است نه در سوژه. و گودار می گوید که چیزی که روی پرده است اهمیت ندارد، آن مرده است. این نگاه بیننده است که به آن زندگی می دهد.

من چندین بار مطلب شما را خواندم و فکر کردم که به قدری مسئولیت فیلمسازی سنگین است که بهتر است فیلم نسازم.

نانسی کمی دیر شده

کیارستمی هنوز دیر نیست

نانسی می خواهم بگویم که این میل رسیدن به یك تصویر، فقط یك تصویر را خوب می فهمم. ولی آنچه شما بطور کلی دربارهء فیلم، در ارتباط با عکس می گویید، اگر بشود منظورم را اینطور بیان کنم، تماماً حقیقت ندارد. چرا که نوار صدا در سینما ضروری نیست. سینما مدتها صامت بود و شما هم غالباً موسیقی را بسیار دیر وارد فیلم هایتان می کنید - هر چند کلام وجود دارد. در نتیجه مسئله صدا قابل بحث است. همچنین این مفهوم غیبت «دور و حواشی» یا غیبت «میدان برون از دید» هم قابل نقد است؛ چرا که هر لحظه هر چه که بر پرده است یك عکس است. سینما هرگز چیزی به جز بیست و چهار عکس در ثانیه نیست. و اما درباره داستان. شما هر کار از دستتان بربیاید انجام می دهید تا داستان به حداقل تقریباً به «درجهء صفر» برسد. چیزی که به زحمت آغاز یك داستان است و هرگز واقعاً یك داستان نیست. در نتیجه سینمای شما هم اکنون در همان سویی می رود که مورد نظر شماست. به علاوه اگر به نتیجه گیری باد ما را با خود خواهد برد، همان عکس های برداشته شده در پایان فیلم و نیز به نمای آخر خانهء دوست کجاست فکر کنیم - هر چند که این بار این عکس نیست، یك دفترچه است - همیشه یك عکس وجود دارد. شاید لازم باشد به تمام پایان ها اشاره شود. پایان طعم گیلاس هم که بازگشتی است به سینما، معذالك تصویری است که اصلاً معلوم نیست از کجا می آید، از چشمی که در گور است یا که در گور نیست. پایان فیلم های شما معمولاً به نوعی تصویر منتهی می شود، از جنس تصویر ثابت.

کیارستمی به قدرت این تصویر روز به روز بیشتر معتقد می شوم. فکر می کنم که یك تصویر این شانس را به تماشاگر می دهد تا خودش عمیقاً به تصویر وارد شود و از آن استنباط و برداشت کند. ولی در نماهایی که حرکت وجود دارد، نماهایی که عنصری در آن وارد می شود و لحظه ای دیگر از آن خارج می شود، در این حالت قدرت خیرگی کم می شود. تماشاگر نمی تواند خیره بماند.

شاید شبیه به آن باشد که به قصد سفر وارد ایستگاه قطار می شویم، از صدها آدم و یا از نماهای زیادی عبور می کنیم. اما آن کسی در خاطر من می ماند که نهایتاً بعد از این همه تحرّك روبروی من می نشیند. قطار به راه می افتد و من حالا فرصت دارم تا خیره به آدمی که روبرویم نشسته نگاه کنم. شاید قبلاً هم او را دیده بودم اما فرصت این تمرکز را نیافته بودم. اما وقتی که او ساکن می شود به من این فرصت را می دهد تا به او مثل یك تصویر خیره شوم. تازه دامنهء تخیل من گشوده میشود. جزئیات چهره اش و تداعی چهره های دیگر و خاطرهء آدمهایی که قبلاً دیده ام، تازه در ذهن من شروع می کنند به شکل پیدا کردن. دقیقاً از آن لحظه ای که من به مثابه دوربین ساکن می شوم، او به عنوان سوژه قرار می گیرد، مثل یك تصویر ثابت

تصویری از کوه است که برویش برف نشسته، یك طرف سبزه زار و درختزار است، طرف دیگر پلی کوچك و روی رودخانه ای است که چند مرغابی در آن شناورند. این عکس ها در نواحی کویری بی نهایت فروش دارند. برای اینکه خودشان این طبیعت سرسبز را ندیده اند، از آن محرومند. اگر قرار باشد روزی در کویر کار کنم، از این تصویر نمی شود گذشت.

نانسی در باد ما را با خود خواهد برد تصاویری در داخل یك منزل است. موضوع آنها را دقیقاً به یاد نمی آورم. از دور آنها را می بینیم (نمای نزدیك نیست) ولی می بینیم که تصویرهایی در داخل اتاقها هست.

کیارستمی معمولاً مردم خانه هایشان را با عکس های مختلف یا با عکس های خودشان تزیین می کنند. اگر دوربین داخل نمیشود این تصویرها هم نشان داده نمی شوند.

نانسی من از خودم پرسیدم چه رابطه ای است بین تصاویر یا عکس هایی که بهشان اشاره میشود و اینکه اساساً تمام فیلم حکایت عکس هایی است که باید گرفت یا عکس هایی که دزدانه در پایان توسط آن مردم شناس گرفته می شوند - عکس یا فیلم برای اینکه او می بایست در واقع از مراسم عزاداری زنان فیلم برداشته باشد اما سرانجام به چند عکس قناعت می کند. در ابتدا هم زنی این مرد را از عکسبرداری منع می کند.

کیارستمی دوربین بر روی هیچ عکسی نرفت برای اینکه من هیچ تأکیدی هم نداشتم. اما آنجا که این زن قهوه چی نگذاشت عکاسی بکنند، این یك مسئلهء فرهنگی و بومی ماست. و خیلی جاها اینطور است، مثلاً درافریقا که به تازگی در آنجا فیلمی ساختم، وقتی دوربین عکاسی را بشناسند، مانع می شوند، دوست ندارند که ازشان عکس بگیریم. زن یا مرد فرق نمی کند.

ولی مبحث عکس و فیلم در نوشتهء شما، مبحث فوق العاده ای است. چون گاهی حقیقتاً اعتقاد دارم که یك تصویر یا یك عکس اعتبار بیشتری از یك فیلم دارد. چون راز و رمز یك تصویر هیچوقت بازگشوده نمی شود. چون در یك عکس صدا وجود ندارد، دور و حواشی وجود ندارد. عکس داستان تعریف نمی کند. به همین خاطر یك عکس مدام تغییر می کند و خصوصاً حیاتی طولانی تر دارد نسبت به یك فیلم.

در سمیناری در باره منظره و درخت که در دوردنی Dordogne فرانسه (سپتامبر ۲) برگزار شد، دو عکس نشان دادم که از یك منظره با چند درخت گرفته ام. این دو عکس پانزده سال فاصله دارند، و من وقتی خودم به آنها نگاه می کنم، می ترسم. هیچ نوشته ای هم همراهشان نیست. یك دیدی است از یك زاویه، از یك منظره، با پانزده سال فاصله. فقط در عکس جدیدتر، چند درخت ناپدید شده اند، دیگر نیستند.

این اواخر بیشتر به عکاسی می پردازم و گاهی فکر می کنم چطور می توانم فیلمی بسازم که در آن هیچ نگویم. این چیزی است که پس از خواندن مطلب شما برایم قطعی شد؛ که اگر اینقدر قدرت استخراج است از یك تصویری که معنای آن در ذهن من نبوده و کسی دیگر توانسته این معانی را استخراج کند، و اگر این همه قدرت تعبیر در آن است، پس چقدر خوب است که هیچ چیز نگوییم و باقی را به عهده تخیل تماشاگر یگذاریم.

وقتی داستانی تعریف می کنیم، فقط یك داستان تعریف کرده ایم. آدمهای مختلف با بضاعت های مختلف فقط یك داستان می شنوند. در حالیکه وقتی چیزی نمی گوییم مثل اینست که خیلی چیزها

تصویر نقاش و تصویر فیلم.
آیا شما واقعاً جایی این تصویر را پاره شده دیدید و یا همه چیز را خودتان سازمان دادید؟
کیارستمی به شکل دیگری این شکاف نمی توانسته ایجاد شود. اگر این آفیش واقعاً چسبیده بر روی دیوار باشد، با وقوع زلزله کنده شده می افتد. تنها یك نقاشی دیواری می توانسته اینطور شکاف بردارد. بهمین خاطر یك دیوار شکسته پیدا کردم، این کاغذ را رویش متصل کردم، از پشت نور دادم و به کمك نور تابیده شده، انعکاس شکاف دیوار را به روی آفیش به کمك یك مداد ترسیم کردم و بعد آن را پاره کردم.
نانسی من همواره از خودم می پرسیدم که چگونه ممکن است تصویری چسبیده به دیوار اینطوری شکاف برداشته باشد، اما بالاخره باور کردم.
کیارستمی این تصویر را در قهوه خانه ای در یك روستای دیگر خریدم و به ده محل فیلمبرداری آوردم. به نظرم به معنای فیلم بسیار نزدیك می آمد. روزهای زلزله این روستایی همهء دارایی اش را از دست داده بود. چپقش هم از دستش افتاده بود. همان چپقی که امروز به آن پیپ گفتید. بنابراین، می توانم بگویم که این تصویر تنها یك واقعیت را نشان نمی دهد، بلکه حقیقتی هم در خودش دارد. و این حقیقت آن است که چپق او تبدیل به پیپ شده! چرا که وضعش بهتر شده. باور دارم که اگر حادثه ای باعث مرگ آدم نشود باعث قدرت او می شود. زندگیش را بهتر می کند.
نانسی بیان آن به وسیلهء تصویر چه اهمیتی برای شما دارد؟ چرا که همین مضمون را میشد به کمك یك پیرمرد واقعی نشان داد، همانطور که شخصیت های دیگری را می بینیم که از زلزله جان سالم بدر برده اند. اما اینجا شما دقیقاً یك تصویر را انتخاب کرده اید.
کیارستمی من اعتقاد ندارم که می توانم همه چیز را ابداع کنم. این محدود به من نشده و بقیه هم مشغول به کار هستند. گاهی فکر می کنم که ما می توانیم فقط انتخاب کنیم آنچه را که قبلاً دیگران انتخاب کرده اند. این سؤال برایم مطرح بود که چرا این آفیش این همه محبوبیت دارد؟ چرا همه در خانه شان یك نسخه از آن دارند؟ اگر به این سؤال جواب بدهیم، اهمیت این موضوع را پیدا می کنیم و گاهی انتخاب به اندازه فکر کردن مهم است. به نظرم این عکس به اندازه یك کتاب جامعه شناسی یا روانشناسی روستایی ایران می تواند جوابگو باشد. برای اینکه این تصویر به نوعی نهایت رویای یك روستایی ایرانی است.
نانسی این همان دلیل محبوبیت آن است.
کیارستمی شاید دلیل آن را همه ندانند ولی این تصویر از یك جهت رویاها و آرزوهای آنها را طراحی می کند و از جهت دیگر به آنها امکان می دهد که در آن خود را همچون در آینه ببینند. اگر بساط روستائی جور است، زندگی و خوشبختی او جور است و بساط او چیزی جز گوشت، نان، چای و تنباکو نیست. این چیزی است که در خلال حادثهء زلزله می دیدیم. مثل همان صحنه ای در فیلم که زنی شوهر مرده اش را از زیر آوار بیرون نیاورده ولی می خواهد که کتری اش را از زیر خاك بیرون بیاورند، برای چای خوردن به آن نیاز دارد.
می گویند که برای کار کردن در روستا باید جامعه شناسی روستا را شناخت. این عکس به من کمك می کرد. وقتی آن را پیدا کردم دانستم که به دردم خواهد خورد.
برای مثال، در حاشیه کویر، در تمام قهوه خانه ها

مینیاتور فرهنگ تصویری دیگری در ایران وجود دارد ؟ اصلاً معادلی به فارسی برای مینیاتور وجود دارد ؟ من می شنوم که می گویید «مینیاتور» و این یك کلمه لاتین است که باید جدیداً به امانت گرفته شده باشد. مینیاتور ایرانی در سنت قدیمی چگونه نامیده می شده؟

کیارستمی شاید این هم مثل خیلی چیزهای دیگر است که ما ساخته ایم ولی نامش از فرنگ آمده. شاید نقاشی کرده ایم ولی این اسم را از بیرون رویش گذاشته اند و این تثبیت شده. گاهی برای خیلی چیزها که معادل فارسی نداشته اند، واژه ایرانی پیدا کرده ایم ولی برای مینیاتور فکر نمی کنم. دشوار است بگویم از چه تاریخی این کلمه وارد زبان فارسی شده است. باید نسبتاً جدید باشد، شاید قرن نوزدهم. برای اینکه هنوز برای آن معادلی پیدا نکرده ایم. و این فقط محدود به مینیاتور نمیشود. برای نقاشی صورت هم کلمه پرتره را به کار می بریم. مسلماً سالها نقاشی صورت کرده ایم ولی بعدها به آن نام پرتره با صورت داده شده.

نانسی و برای منظره؟

کیارستمی برای پیزاژ معادل منظره را داریم حتی اگر گاهی کلمهء پیزاژ را هم استفاده می کنیم. همینطور برای ناتور مُرت، معادل طبیعت بیجان را داریم.

نانسی برای این چه می گویند؟ [به تصویری اشاره می کند که صورت و تنهء زنی را نشان می دهد.]

کیارستمی پرترهء با دست، که علاوه بر صورت دست ها را هم نشان می دهد.

نانسی به مسئله تصویر برمی گردم. در قلب آن فیلمی که به فارسی هیچ چیز به جز زندگی، یا زندگی و دیگر هیچ نامیده می شود، تصویری بر دیوار است : یك پرتره، تقریباً «پرترهء با دست» پیرمردی با یك پیپ. آیا این عکس است یا عکسی از یك تابلوی نقاشی؟

کیارستمی این عکس نیست. یك نقاشی باسمه ای است، نقاشی پوپولر، که ده دوازده سال پیش به شکل پوستر چاپ شد. بسیار هم محبوب شد.

نانسی چه چیز یا چه کسی را نشان می دهد؟

کیارستمی این کار یك نقاش معاصر ایرانی است که کارش همین سبك باسمه ای است که خیلی هم نزد مردم طرفدار دارد. این کار تصویر یك روستایی خوشبخت است برای اینکه نانش، گوشتش، چایش و چپقش را دارد. تصویری ایده آل از یك روستایی در لحظه لذت بردن از خود.

نانسی در فیلم این تصویر شکاف برداشته.

کیارستمی این را خودم به دلیلی سمبولیك اضافه کردم. چون همانطور که در فیلم می بینیم او از همهء آنچه که به آن علاقه داشته جدا شده. یعنی گوشتش، غذایش و چایش را از او گرفته اند. در واقع معیشتش مورد خطر واقع شده. زلزله دارایی مادی اش را از او گرفته اما او حالتش و روحش را حفظ کرده. به همین خاطر از این تصویر برای آفیش فیلم و زندگی ادامه دارد استفاده کردم با این عنوان که «زمین تکان خورده ولی ما نلرزیدیم».

نانسی پیام را به سادگی میشود فهمید، حتی اگر هیچ چیز از این نقاش و یا از این خصوصیت تصویر ندانیم. خصوصاً که میزانسن در این لحظه از قدرت زیادی برخوردار است کارگردان به بیرون چشم می دوزد، خرابیها را می بیند، سربرمی گرداند و تصویر را می بیند. این نمایانگر یك رابطه میان فیلم و تصویر هم هست و نه فقط از لحاظ محتوا، ایران می ماند، و سنت ها پایدار می مانند - ما نلرزیدیم -، بلکه در رابطه با دو نوع تصویر :

گفتگوی عباس کیارستمی و ژان-لوك نانسی

[ژان-لوك نانسی گفتگو را با اشاره ای به مینیاتور ایرانی می گشاید...

عباس کیارستمی دختر دانشجویی در رسالهء پایان تحصیلی اش عکس هایی به من نشان داد که در آنها شباهت فوق العاده ای میان بعضی از نماهای فیلم های من و مینیاتورهای ایرانی بود همان جاده های زیگزاگ و همان درخت ها. در حالیکه من علاقهء زیادی به مینیاتور ایرانی ندارم و این رابطه برایم کشف غریبی بود. ولی فکر کردم که ما هر دو، مینیاتوریست ها و من، در یك طبیعت و در یك سرزمین زندگی می کنیم، بهمین خاطر احتمالاً به یك مفهوم از درخت، از جاده رسیده ایم. این یك کپی برداری مستقل نبوده، ولی این شباهت می تواند یك واقعیت باشد.

نانسی ولی خودتان را هرگز نزدیك به مینیاتور حس نکرده اید؟

کیارستمی در دانشکدهء هنرهای زیبا یکی از واحدهای ما درس مینیاتور بود. ولی من علاقه ای به کار مینیاتور نشان نمی دادم. به همین دلیل اگر شباهتی در فیلم ها است، تأثیر از روی نقاشی مینیاتور نیست و این بیشتر از سرچشمهء زندگی واقعی، که احتمالاً مینیاتوریست ها هم از آن تأثیر گرفته اند، می آید. الان هم مناظری در ایران، در نقاط دورافتاده و مدرنیزه نشده، است که جاده ها، درخت ها، سروهایی به سبك مینیاتور دارد. اگر امروز از آنها عکسبرداری کنم، می توانم بگویم که این مناظر یادآور مینیاتورها هستند. در طول اعصار، این نوع جاده، این نوع درخت و منظره و کمپوزیسیون از دل خود این طبیعت بیرون آمده و می تواند مفهومی هم در خود داشته باشد.

نانسی من این اتفاق اندیشه را می فهمم و با اینکه ایران را نمی شناسم، می توانم منظره ای را تصور کنم که در آن یك تك درخت سربلند کرده. اما مینیاتور باب دیگری است. تصویرگری است. آیا به جز

– از وراء همهء این ها ، آن چه به عنوان عنصر سینمایی باقی خواهد ماند فقط همان شیوهء غریبی است که جز کشیده شدن به دنبالِ بداهت چیز دیگری نیست. هنرهای دیگر می توانند بداهت حقیقت، بداهت حضور، خلاَصه، بداهت چیزی «فی نفسه» را ارائه دهند، این نیز نوعی از بداهت است که من، برای آنکه تفاوت اش را نشان بدهم آن را وضوح یا آشکارایی می نامم (و منظورم همان حقیقت مورد نظر اسپینوزا است که خودش خودش را آشکار می کند، و به هیچ دالّ و نشانه ای نیاز ندارد) سینما ، نیز همین حرکت، همین نوع عرضه یا ارائه را دنبال می کند یا از سر می گیرد ، ولی، سینما چیزی به آن می افزاید که متمایزسازترین خاصیت سینماست، و شاید هم خاصیتی است که تشخیص تمایز آن کمتر از همه امکان پذیر است، و آن خاصیت تشخیص ناپذیرِ تمامیِ جریان عظیم همهء فیلم ها در سراسر جهان است که پیاپی در می رسد و به نحوی بی انتها در درازنای خود عرضه یا ارائه می خزد. چنین عرضه ای، بدینسان به کجا راه می برد ؟ می شود گفت به بی معنایی (آن هم در جایی که هنرهای دیگر بیشتر ندایِ معنا در می دهند) ، به سمت بی معنایی زندگی که تصاویرش را به سوی خود گرفته، همواره در حال حرکت است، حرکتی که راه به سوی هیچ رازی، هیچ افشایی، ندارد ، و مقصود از آن هیچ چیز جز خزیدن به روی خود زندگی که با آن از تصویری به تصویر دیگر می رود نیست (تصاویری استثنایی، باشکوه، مبتذل، دل آزار، ساده دل، دست برده شده و تقلبی، در حد طرح اولیه، پر از بار معنا). نوعی از زندگی که سینمای خودش را می سازد. چه داستان غریبی است داستانِ تمدنی که چنین چیزی را به خود عطا کرده، و کارش به چنین جایی کشیده است. ممکن اَست بگویند این نهایتِ بهت و سرگشتگی است، حرفی نیست؛ یا تب و تابی است از افشاگری و کلك زدن که تاَ جایی که چشم کار می کند یکی در دیگری قرار دارد ، در این نیز حرفی نیست؛ یا نهایت بولعجبی، تظاهر و وانمود است، باز هم حرفی نیست. خصلت بارز سینما این است که پر است از سنگین ترین، مبهم ترین، نشانه ها – اسطوره، توده، قدرت، پول، ابتذال، بازی های سیرك، جلوه گری و چشم چرانی. ولی همهء اینها چنان درگیر موج پایان ناپذیری از برده شدن و کشیده شدن اند که بداهت حاصل از آنها بداهت گذار است و بس، نه هیچ گونه تجلّی معناها و حضور، سینما همانا هنر – یا تکنیك – جهاَنی است که اسطوره ها را معلق می کند. سینما ، حتی اگر در خدمت اسطوره ها قرار گرفته باشد، در نهایت، کارش به اینجا می کشد که اسطوره ها را ببرد ، سینما ، هر گونه تجلی از تجلی های معانی و حضورهای بی حرکت را با خود به جریان بداهت حرکت می کشاند. جهانی است که توقف برنمی دارد ، از فیلمی به فیلم دیگر می رود و با این کار به کندی بسیار، شیوهء دیگری از معناسازی را می آموزد.

«بصری» باشد، ولی همچنان که هیچ یك از جهت گیری ها هرگز در حالت بسیط و ناب باقی نمی ماند (مگر این که شکست بخورد، و سینمایی مکانیکی بشود) به همان نسبت، بیگمان، همواره چیزی از ساحت بداهت، که فیلم مورد بحث ما در جهت آن کار می کند، قاطی اش می شود. ساحت یقین، نه فقط درستیِ تصویر (که ممکن است صفت تصویر بی حرکت، نقاشی و عکس نیز باشد)، بلکه درستی و عدالت حرکت نزدیکی به تصویر، حرکتی که در عین حال عناصری از انکشاف، الهام، آمدن و در فاصله ماندن یا در فاصله نگاه داشتن، با آن است: دیدنِ این که چیزی راستین می آید و می گذرد، نه با تصویری حقیقی، بل همان حقیقت زندگی که تصاویری را به سوی خود می گیرد.

(یك کلمهء دیگر: آیا ممکن است کیارستمی، به خاطر ادای احترامی نهان به فرهنگ قوم خویش، و با حفظ فاصلهء بی اعتقادی اش، در ساختن این فیلم، به سوره های ۹۸ و ۹۹ از قرآن که نام آنها به ترتیب البیّنه و الزلزال است اندیشیده باشد؟ سورهء الزلزال چنین آغاز می شود: «آن گاه که زمین لرزانده شود به سخت ترین لرزه هایش / و زمین بارهای سنگین اش را بیرون ریزد / و آدمی بگوید که زمین را چه رسیده است! / در این روز زمین خبرهای خویش را حکایت می کند.»)[۱]

بعد التحریر (مارس ۱۹۹٤)

در کایه دو سینما به مصاحبه ای با کیارستمی برخوردم. او اکنون سرگرم ساختن فیلم تازه ای است که به نوعی دنبالهء و زندگی ادامه دارد... خواهد بود که همان قصه در آن دنبال می شود ولی بعضی از صحنه های ساختگی فیلم قبلی در آن افشاء شده اند (مثل ازدواج زوج جوان چند روزی بس از فاجعه که گویا حقیقت نداشته). بنابراین، سینما ادامه دارد، کیارستمی به هویدا ساختن سینما به عنوانِ سینما همچنان ادامه می دهد. سینما، بی انتها دنبال خودش را می گیرد، مثل نوعی پردهٔ برداریِ نامتناهی از خویشتن خود: از یکسو، در هر پرده برداری و انکشاف تازه، ممکن است به صحنهء ساختگیِ تازه ای بربخوریم، و حتماً هم برمی خوریم، و از سوی دیگر، آن چه افشاء می شود «فی نفسه» چیزی نیست. پس از وراء روایت و تصویر، از وراء تدوین و تصویربرداری، از وراء سناریو، بازیگران و دیالوگ ها - که همه عناصری اند که می توان آنها را از شمار رهیافت های ویژهء به تقریب ادبی، به تقریب تصویری، حتی به تقریب موسیقایی دانست

۱- ترجمهء آیه های سورهء الزالزال را از ترجمهء عبدالمحمد آیتی آورده ام (مترجم).

خودت را پیرتر نشان بدهی. ما هم گفتیم چشم. البته حقیقت اش، دوست نداشتم. به من ظلم کردند. نمی دانم، والله این چه جور هنری است که آدم را پیرتر نشون بدهد و زشت تر نشون بدهد. هنر اینه که آدم را یه خرده جوان تر نشون بده. آن را که پیر کردند هنری نیست.» راننده خودرو (فیلمساز) در پاسخ او می گوید: «بحمدالله، شما که زنده ماندید و جوان ترید.» و او جواب می دهد: «آدم تا پیر نشده قدر جوانی را نمی دونه. قدر زندگی را هم نمی دونه. اگر می شد که آدم می مرد و دو مرتبه زنده می شد حتماً بهتر زندگی می کرد.

دوباره زنده شدنی در کار نیست: همین زندگی را داریم و بس، و هیچ چیزی جز این نداریم، و بگذار که همین زندگی همواره ادامه بیابد و قطع شود. پیری تداومی است که از راه آن جوانی معنا پیدا می کند و همان می شود که هست، نسل جوان. مرگ پیوستگی معلقی است که زندگی از راه آن معنا می یابد و همان می شود که هست: زندگی تا دم آخر. هنر، چهرهء واقعیت بیواسطه را بزك می کند، ولی منظورش از این کار نشان دادنِ بداهت است. یا دقیق تر (چون که فیلمْ زندگی نیست) نشان دادنِ این است که این بداهت و درستی وجود دارد.

زندگی تا انتها ادامه می یابد، و این معیار درست زندگی است، و چنین است که زندگی همیشه به آن سوتر از خودش می رود. بگوییم چنین است که زندگی، اگزیستانس یا حضور در عالم هستی است و نه فقط نوعی حیات طبیعی که فاجعه هایی را که نام شان یکی است، بی اعتناء از سر می گذراند. اگزیستانس، یا حضور در عالم هستی، در برابر نامتمایز بودن حیات–مرگ مقاومت می ورزد، آن سوی «حیات» مکانیکی به زندگی ادامه می دهد، همیشه عزادارخویش است، و مایهء شادی خودش. اگزیستانس، شکل می گیرد، تصویر برمی دارد: ماهیت اش در تصاویر تغییر نمی کند، بلکه در همهء آنها حضور دارد، تصاویر، نشانهء بداهت حضور خارجی آن اند، نشانهء عینیت گواهیِ آن.

این اندیشه که از نظر من همان اندیشهء فیلم و زندگی ادامه دارد است اندیشه ای دشوار، شاید دشوارترین اندیشه است. اندیشه ای است کُند، همواره در راه، که راهی برای خودش باز می کند تا خود راه اندیشه باشد. تصاویری برای خودش باز می کند تا آن که تصاویر، همین اندیشه باشند، تا تصاویر، بداهت همین اندیشه باشند نه اینکه «نمایشگر» آن.

سینما می تواند بخواهد نمایش دهندهء چیزی باشد، می تواند هم به سمت دیدار خیالین، یا به سمت عکس برداری بگراید. می تواند نقش «بینشگر» را بپذیرد، یا رسماً

در پاسخ او می گوید: «بله، پولشو بگذار بغل اش، یکی اش را بردار.» کوکاکولا که زیاد گرم است، کودك نمی خواهد نصف باقی مانده از بطری اش را بنوشد و از پدرش اجازه می خواهد که آن را به زمین بریزد. صدای زنی را می شنویم که می گوید: «بچه جان، نوشابه را به زمین نریز، یك خرده بریز توی این شیشه برای بچه» (و صدای گریهء بچه اش را نیز می شنویم).

درستی و عدالت، نخست، یعنی امر واقع را به عقل خود سنجیدن. کودك به زنی از اهالی محل که دخترش را از دست داده و معتقد است که خواست خدا بوده می گوید: «خدا که دوست نداره بنده هاشو بکشه.» و زن می پرسد: «اگه نکشته پس کی کشته؟» و کودك جواب می دهد: «زلزله کشته.» و شروع می کند به شرح دادن قصهء حضرت ابراهیم و اسماعیل برای زن روستایی، قصه ای که از نظر تمامی سنّت اهل کتاب رمز عدالتی است که ناگهان سبز می شود و جلوی بی عدالتی آشکار را می گیرد.

گفتن این که «زلزله کشته» بازگفتن واقعیت عریان است. در ضمن به معنایِ گفتن این مطلب هم هست که شاید خدایی که کودکان اش را دوست بدارد و حمایت شان کند، در کار نیست، یا این که چنین خدایی به کار واقعیت کاری ندارد. این سخن به معنای فاصلهء درست گرفتن از موضوعِ ایمان به خداست. تصویر زندگی، پنداره را سر جایش می نشاند و از آن فاصله می گیرد.

سخن بر سر این نیست که حق را به بیعدالتی بدهیم، یعنی تابع آن باشیم. با زلزله ها می شود مقابله کرد، می شود خانه ها را چنان ساخت که آثار زلزله کاهش یابد. در مقابلِ باورهای تقدیری و قضا و قدری می شود به عقل متوسل شد. در هر صورت، نخست باید درست و بی غلط حرف زد. پسرکی، که همراه رفیقش در بین راه سوار خودرو شده، به هنگام شرح وقایع شبِ زلزله می گوید: «بابام می گه که این مشیهت الاهیه.» و رانندهء خودرو می پرسد «چی چی الاهیه؟» در جواب دوباره می شنود: «مشیهت الاهیه»؛ و او اصلاح می کند: «مشیهت نه، مشیت الاهیه.»

سخن بر سر این است که حق مطلب را در مورد چیزی که معنا را قطع می کند، چیزی که جاده را می برّد، مردمان را از هم و هر کسی را از خویشتن خود جدا می کند ادا کنیم. باید حق زندگی را که شناسای مرگ است ادا کرد. شناختن مرگ به معنای شناختن این قضیه است که مانعی مطلق وجود دارد که چیزی از آن نمی شود شناخت. ولی، همین شناخت، خود به معنای حق دادن به بداهت زندگی است.

مردی که در فیلم قبلی، برای آن که پیرتر بنماید، قوزی در پشتِ او درست کرده بودند می گوید: «بله، قوز را آقایان خودشان گذاشتند پشت سر من. گفتند تو بایستی

ولی صدای نی ایرانی را هم داریم، بر زمینه ای از تصویرهای خانه ای به رنگ آبی تند و گل هایی چند (رنگ نیز، اندك اندك، جای خود را در فیلم باز می کند، بفهمی نفهمی، چند شاخهء گل، یك قالیچه، تصویر رنگیِ باسمه ای روی دیوار، و خروس سفالینی به رنگ های سرخ، زرد و آبی که کودك برش می دارد؛ و این گونه صحنه های رنگیِ گاه به گاهی در گسترهء وسیع هماره مسلط رنگ های اُخرایی، قهوه ای، خاکستری، شنی، سبز و آبی کمرنگ). و صدای موسیقی کنسرتو دوباره شدت خواهد گرفت، دو بار با حرکتی کند، آرام که سرانجام به صدای برخورد دری ختم می شود، پیش از آن که حرکت تند موسیقی با آخرین غرش های خودرویی بیامیزد که ناله کنان از سربالایی به بالا می خزد تا در بلندی های پرشیب از نظر محو گردد. نشاط و سبکباری این موسیقی نهایی نیز البته نشانه حلّ تنش نیست: موسیقی، در عین حال، در فاصله ای دور از تصویر، و سر و صدای موتورِ خودرو، باقی می ماند، همچنان که دوربین فیلمبرداری از خودرویی که دور می شود فاصله می گیرد، و فیلم از این زندگی که می گذرد و به جلوتر از خودش کشیده می شود.

فاصلهء درست تصویر، قضیهء حد وسط نیست: نمای بسیار نزدیك همان قدر با آن مناسب است که نماهای بسیار دور، یا کادر تنگ، کناره دار (مثل کادر پنجره های خودرو) همان قدر با آن می خواند که کادر بی کنارهء کل پرده، و نمای ثابت همان قدر با آن هماهنگ است که حرکت سریع به سرعت حرکت خودرو. فاصلهء درست، به معنای بسیار دقیق کلمه، به درستی و عدالت برمی گردد: اگر می بینیم که زندگی ادامه دارد، نه به هر شکلی، نه با خواب زدگیِ رمنده، بل در حالتی که در معرضِ بداهت تصاویر قرار می گیرد، برای آن است که این زندگی، حق جهان و حق خودش را به درستی ادا می کند.

مسئله درستی و عدالت موضوعی است که با کل فیلم آمیخته است: همیشه این پرسش مطرح است که آیا منصفانه است که خانهء بعضی ها مقاومت کند و خراب نشود، در حالی که خانهء دیگران فرو می ریزد و ویران می شود؟ منصفانه است که چنین فاجعه هایی در کار باشد؟ آیا این فاجعه ها خواست خدا هستند، یا نشانه هایی از تنبیه الاهی؟ (رانندهء خودروی پشت سری می گوید: «اصلاً نمی دونم آقا، چه کرده این ملت که خدا این جوری داره تنبیه اش می کنه!») آیا درست است که بعضی ها بمیرند، و بعضی دیگر زنده بمانند؟ (آنانی که برای تماشای مسابقهء جام جهانی به خانه های دوستان و آشنایان رفته بودند، یا دیگرانی، کودکی از یك خانواده، در حالی که خواهران و برادران او کشته شده اند). یا هنگامی که کودك از پدرش می پرسد که آیا می تواند یك شیشه نوشابه از پیشخوانی نیمه ویران و بی صاحب بردارد، پدرش

پیش از آمدن نام و عناوین فیلم، به مدت ده دقیقه، بیننده در حالت تعجب خواهد ماند، با دیدن چیزهایی که زلزله نیست: استحکام ساختمان های سیمانی در تضاد با ساختمان های خشت و گلی ویران شده، یا راه افتادن و جا به جایی مردم که به مناسبت بحث از ملخ پیش می آید؛ می بینم که خودرو می ایستد تا کودك برود بشاشد، و با گرفتن ملخی که به داخل خودرو آورده و در جلوی چشم پدرش گرفته، نزدیك است حواسش را پرت کند و حادثه ای بیافریند. هنوز نرسیده ایم به جاده ای که جادهء تصویر فیلم باشد، هر چند که خود خودرو را به عنوان کادربندی تصویر تا اینجا دیده ایم: تصویری از کودك در حال شاشیدن که از درون خودرو برداشته شده.

«شاشیدن» نیز در فیلم انگیزه ای خواهد شد برای بیان زندگی یی که ادامه دارد، برای بیان بداهت آن. پدر نیز به نوبهء خویش در جایی می ایستد و می رود بشاشد. و در همان نزدیکی، ننوی بچه ای را می بیند که می گرید و مادرش زیر درخت های زیتون سرگرم جمع آوری شاخه های خشك است. بعد، به مردی برمی خورند که سنگ مستراحی را بر دوش می کشد. سوارش می کنند در حالی که سنگ مستراح را روی سقف باربند خودرو می گذارند. یك دست مرد را بیرون از پنجرهء خودرو می بینیم که گوشه ای از سنگ مستراح را که روی سقف خودرو قرار دارد، گرفته و نگاه داشته است تا بر اثر شتاب حرکت خودرو در سر پیچ جاده به پایین نیفتد. راننده خطاب به مرد، می گوید: «توی این اوضاع، این چه وسیله ای یه که خریدی؟» و مرد در پاسخ می گوید: «آنها که رفتند، رفتند؛ آنهایی که هستند به این سنگ قیمتی نیاز دارند.»

تصویر، داده شده نیست، باید به آن نزدیك شد: بداهت، آن چیزی نیست که معلوم نمی شود چگونه - چنانکه می گویند - به دایرهء معنا درمی آید. بداهت آن است که در همان فاصله ای که لازم باشد پیش می آید، یا آن چیزی است که در برابرش، فاصلهء درست را، مجاورتی را که می گذارد رابطه اتفاق بیفتد و پیوستگی پیش بیاید می یابیم.

همچنان که می بینیم که باید منتظر لحظهء درست ماند تا صدای موسیقی بلند شود بیش از نیم ساعت از فیلم می گذرد تا نخستین نغمه های کنسرتو برای دو ساز بادی ویوالدی را بشنویم. در حالی که با سرازیر شدن به سوی دشت، همراه با نگاه پدر، دوراَدور به کسانی برمی خوریم، که سرگرم عزاداری اند. تا اینجا چیزی جز هیاهوی سنگین خودروها، کامیون ها، ماشین ها و هلی کوپترها در میان نبوده. این هیاهو را تا آخر فیلم نیز خواهیم داشت. و سر و صدای بیش از پیش منفرد و شکنندهء موتور خودرویی را که به زحمت از جاده های کوهستانی بالا می کشد: («از این جاده می خوای بری؟ با این ماشین! والله فکر نکنم، چون دوسه تا پیچ خطرناك داره») -

محوی و تاری به جای خود باقی است؛ و نیز با تنظیم شکیبایانهء همه چیز، صحنه های زیادی روشن، زیادی صاف و دقیق که بشود گفت «زنده گرفته شده اند» همه چیز حالت رپرتاژ را دارد، ولی در ضمن، همه چیز حکایت از آن دارد که با خیالی از مستند سر و کار داریم. (واقع امر این است که فیلم برداری چند ماه پس از زلزله صورت گرفته) و آنچه می بینیم بیشتر عبارت است از سندی از «خیال»: نه در معنایِ تخیلی از امر ناواقع، بل در این معنایِ دقیق که با تکنیك یا «هنر» تصویرسازیِ روبرو هستیم. زیرا تصویری که با آن هر بار، هر کسی جهانی را می گشاید و در آن پیشی می گیرد، این تصویر، تصویری نیست که به کل ساخته و پرداخته و داده شده باشد (مثل تصاویر رویاها، دیدارهای خیالین در فیلم های بد): تصویری است که باید ساخت، باید بُرش اش داد، و تدوین اش کرد. و بداهتی که من از آن سخن می گویم همین است، مثل وقتی که بامدادی راه بیفتم و کوچهء خودم را که هر روزه ده بار از آن می گذرم بنگرم، و یك لحظه پیش بیاید که همان کوچه بداهتی تازه پیدا کند.

فیلم، حرکت پیوسته و هم آمیختهء این دو ساز با هم است، حرکتی موازی و در گذار از یکی به دیگری. فیلم، تداوم همزمان آنها و تداوم هر کدام در دیگری است: جاده، خودرو، تصویر، نگاه؛ پژوهشی است که راه می افتد، تصویری است که پیش می آید؛ حرکت نامنقطع، نواخت بینش؛ گسترهء پایندهء سرزمین و قوم؛ گسست زندگانی ها و تماس ها.

فیلم، زلزله را ثبت می کند: نه البته در پندارهء دهشت آور آن - که به یکی از دو حالت زیر بیشتر نمی تواند باشد: یا بازسازیِ فیلم - فاجعه (دیدار خیالین) است، یا دوربینی به راستی حاضر و خود آن لرزان و تابَ خوران در دل خرابی و از هم گسستگی و پارگی همهء تصاویر و زندگانی.

ولی، زلزله در اینجا، به عنوان سرحد تصاویر حضور دارد، به عنوان ذات واقع مطلقی که هم بُرشی در تاریکی یی است که فیلم، با نخستین تصویرش از آن سربرمی کشد، همان تاریکی که لحظاتی بعد با عبور از تونل ادامه می یابد در حالی که شاهد گذشت تصاویر مربوط به نام ها و عناوین فیلم هستیم فیلم، آرام آرام، سر برمی کشد، امکانِ تصویر را می یابد، یا به تدریج بازمی یابد، تصویری که، قبل از همه، پس از خروج از تونل، نمای نزدیك خرابی ها، کامیون ها، اشیاء رها شده، بیل های مکانیکی، گرد و خاك، و پشته های سنگ و صخره های فروریخته بر جاده است. باید هم از فاجعه خارج شد و راهی به سویِ روستاهای ویران شده یافت؛ هم از تاریکی درآمد و راهی به سوی تصویر و فاصلهء درست با آن پیدا کرد.

پای پیچ و واپیچدار پرواز پست و بلند و گرد و خاك است.

ساز دیگر، سازِ گذر از راه تصویر، یا گذار به تصویر است: خود سینما، تلویزیون، تماشای فوتبال، تصویر چسبیده به دیوار، نگاه به طور کلی است؛ نه نگاه به عنوانِ دیدگاه («دیدگاه» نداریم یا خیلی کم داریم، تصویر همیشه نزدیکتر یا دورتر از چیزی است که می توان نقطهء اتکا «دیدگاهی» باشد - و بنابراین، بینندهء فیلم امکان ندارد بتواند خودش را با چنین دیدگاهی همانند کند: این الگویی است از آن چه برشت فاصله گیری می نامید، و بیانگر هیچ چیز دیگری جز این نیست که ذات تماشا به عنوان تماشا هیچ چیزِ «تماشایی» در خود ندارد)، بلکه نگاه به عنوانِ انتقالِ به جلو، خود را از یاد بردن، یا بهتر به عنوانِ باز-نمود این مطلب که خودی جا افتاده در موقعیت تماشاگر هرگز وجود نداشته است، زیرا سوژه هرگز چیزی جز نوك تیز، نوك بسیار نازك پیش اُفتی که هماره از خودش جلوتر میافتد نیست.

این سوژه طرحی ندارد، راه به چیزی که طلب نام دارد نمی برد (اینجا با جام جمی روبرو نیستیم، نه این که امیدی وجود نداشته باشد، بل به این دلیل که امیدواری، چیزی به کلی غیر از سودی است که از یك آیندهء منتظر، و بنابراین متصور، به دست می آید: امیدواری، برعکس، اعتماد به تصویر است به عنوانِ چیزی که پیش تر می آید و همواره پیش تر می آید). وانگهی، به همین دلیل است که اصلاً نامی از «سوژه» برده نشده. سوژه ای نداریم، چیزی که مایه و بستر قصدی یا نیتی باشد در کار نیست. آنچه داریم فقط تنش و توجه بی نهایت کسی است - کسان متعددی است - در تداومی که می بینیم ادامه دارد.

در این تداوم، هیچ چیز مکانیکی، یا رام نشدنی، وجود ندارد. آنچه می بینیم نیروی خام درونباشندهء نوعی که به بقاء خود ادامه می دهد هم نیست. هر کس - هر یکی - از کسانی است که تا انتهای وجود خود پیش می رود.

البته، تصویر زندگی نیست. تصویر، حتی اگر لازم باشد، بیشرمانه فریبنده است: در فیلم می شنویم که در فیلم قبلی، که پیش از زلزله برداشته شده بوده، بازیِ توهم آفرینی در کار بوده است: قوزی که پشت مردی گذاشته اند تا پیرتر بنماید، و خانه ای که مالکیتش را به دیگری نسبت داده اند. همین طور است مورد زوج جوانی که در فردای روز فاجعه با هم ازدواج کرده اند؛ این زوج نیز شاید در توهّم اند، درست مثل رنگ های شاد و باطراوتی که هنوز در خانه شان دیده می شود، و گل ها و پرده های آن خانه و تلویزیون همچنان تلویزیون است، همین طور که این فیلم، فیلم است و نمی گذارد که این موضوع از یادمان برود - درست با تضاد و اصرارِ کادربندی هایش - که همیشه در آن خودرو را می بینیم، با پنجره هایش، درهایش، و کناره های جاده ای که در مرز

قبل از هر چیز در قالب التفات به چیزی که فراروی ما حضور دارد ، چیزی که پیش آمده و همچنان پیش می آید.

یك بار هم که شده، می بینیم که دید ضبط موضوع [سوژه] نیست، برعکس، رهانیدنِ آن است، فرستادن اش است به پیشواز خودش، گاه به نزدیك ترین جا ، جلوی پشته هایی از سنگ، پشته هایی از خاك و خُل و ویرانی، پهلوهای کامیون ها؛ گاه خیلی دوردست، پرت شده به سمت اردوگاه های موقت، تپه های سنگی و همیشه به سمتی که در همه جای آن جاده حضور دارد ، به سمت نوار گشادهء جاده ای که جا به جا بریدگی هایی دارد ، کناره هایی نامطمئن و خطرناك، با پیچ و سربالایی هایی که معلوم نیست بتوان از آنها عبور کرد.

سینما ، در اینجا همزمان و به نحوی جدایی ناپذیر با دو ساز نواخته می شود (ولی، شاید، سینمایی که لایق این نام باشد نداشته باشیم که با دو ساز نواخته نشود):

ساز نخست، سازِ تداومِ نامنقطع، ساز حرکت است (از هر چه بگذریم، خود واژهء سینما نیز بیانگر همین معناست: حرکت پیوسته، نه نمایشی برخوردار از تحرّك، بل تحرّك به عنوانِ ذاتِ حضور و حضور به عنوانِ آمدن (آمدن و گذشتن) ، به عنوان جا به جایی، تداوم، پایندگی، تعقیب کم و بیش نامطمئن و سرگشته (پیشوند خود = auto، در واژهء اتومبیل، که موضوعِ مرکزی و سوژهء فیلم است، با شخصیت بازیگر و جعبهء تاریکش، و مرجعیت موتورش، آری، همین خود یا auto به واژهء اتومبیل معنای کاملش را می دهد: چیزی که خودش پیش می رود ، به جلوتر از برونِ خودش پیش می رود ، حامل چیزی است که پیش می آید، بارکشِ سنگ مستراح یا بخاری است، یا سوار کنندهء رهگذران، و عاملی است که همهء پیادگانِ جاده های دشوار و بریده از هم را ، که همگی خودْ-روانند، که همه حیثیت خاص رونده بودنِ خود را که چیزی بیش از گوینده بودنِ شان است بازیافته اند، به یکدیگر متصل می کند). این ساز، سازِ راه گشایی دائمی است: دائم باید رفت، راهی گشود ، باید برگشت و ایستاد ، باید دنبال راه را گرفت، از سر بالایی اش بالا رفت، باید نفس تازه کرد و دوباره به راه افتاد؛ باید نشانیِ راه خود را پرسید، ولی از آنجا که راه ها از هم گسسته شده اند، خود این نیز معنایی ندارد؛ باید فواصلی را که تغییر یافته اند، یا ردشان گم شده، تخمین زد؛ روستاهایی بسیار نزدیك به هم، اکنون با شکاف های عظیمی از یکدیگر جدا شده اند. و این قضیه همین طور ادامه خواهد داشت. خودرو پردهء سینما را می چرخاند، یا عدسیِ دوربین را ، همان پرده - عدسیِ شیشهء جلویی که همواره دوردست تر است، و این پرده، درست پرده هم نیست - یا مانعی، یا دیواره ای که فیلم رویِ آن افکنده شود - بلکه نوعی نوشته، نوعی ردّ

هم نمی شود (و حتی یك بار هم نمی بینیم که تصویری از جام جهانی را نشان بدهد). ولی خیال این را هم ندارد که بیاید با اذهان غصه دار و متفرعنی که گویا هیچ کاری فوری تر از این ندارند که چهرهء «تماشا» را چنان که گویی پشت سر درونیتی «اصیل» حقیقتی ناب پناه گرفته است، افشاء کنند، همصدا شود و غوغا به پا کند. منظور او نشان دادنِ این نکته است که زندگی، قبل از هر چیز، در بیرون ادامه دارد، رو به سوی جوانبِ برونیِ جهان، رو به سویِ پرده هایی که نقش و کارکردشان قبل از هر چیز ایجاد توهّم و فریب نیست، بلکه بسی بیش از این کار، خود آن پرده ها حکم چشم هایی را دارند که به بیرون گشوده اند. آنتن تلویزیون به سوی قلبِ آسمان می نگرد، در جست و جوی امواجی است سرشار از تصاویری که سبب می شوند افرادی با هم سخن بگویند، شرط ببندند، به تب و تاب در بیایند (کودکان را می بینیم که دربارهء نتیجهء جام جهانی با هم شرط می بندند)، تصاویری که تار و پودشان اگر نه بیشتر از رؤیا دست کم به همان اندازهء رؤیا از رابطه ای اجتماعی ساخته شده است (می گویند شب آن روزی که قرار بود مسابقهء جام جهانی پخش شود بسیاری از افراد برای دیدنِ برنامهء تلویزیونی آن به خانه های خویشان و دوستان خود رفته بودند و همین سبب شد که برخی از آنان جانشان را از دست بدهند، و بعضی دیگر، برعکس، جان سالم به در ببرند؛ تلویزیون، سینما، در مناطقی شبیه آنچه در فیلم می بینیم در وضعی است که افراد برای دیدنش اغلب ناچارند جا به جا شوند و به منازل هم بروند).

پس، می بینیم که تمامیِ فیلم، بدینسان، در قالبِ پرهیزی از درونیّت جا می گیرد. ما از اندیشه های این فیلمساز که در طلب یافتنِ بازیگران جوانِ احتمالاً از دست رفتهء خویش است چیزی نمی دانیم. ما نمی دانیم نگاه اش چه معنایی دارد (نگاهی که - اگر با گفتار به نشانه درمی آمد - شاید می شد گفت زیادی حکیمانه، زیادی، درست، «درون بین» است: ولی چنین نیست، هرگز). درونیت، در اینجا جایی ندارد چرا که پرهیز شده، برون ریخته شده است: جایگاه نگاه، ذهنیت نیست، جایگاه دوربین فیلمبرداری است به عنوان تاریکخانه که این بار، دستگاه بازتولیدکنندگی نیست بلکه جایگاه بی درونِ راستین است (باجهء عوارضی، در آغاز فیلم، و سپس درونِ خودرو، با بُرش هایی که به میانجی پنجره ها یا شیشهء جلو به صورت کادربندی تصویر ارائه می دهد - با بُرش هایی که به میانجی پنجره ها یا شیشهء جلو به صورت کادربندی تصویر ارائه می دهد - یا برعکس، همان خودرو، که از بیرون فیلمبرداری شده، از خیلی نزدیك یا از خیلی دور) پس تصویر نمایشِ موضوعی بر پردهء سینما نیست، تصویر نه «نمایش» آن است نه ارائهء «دیدار خیالین» آن: بلکه تصویر، برونِ جهانی است که در آن نگاه بی هدف می گردد تا سرانجام در قالبِ نگاه خود را بازیابد، یعنی

بربخورد، همان تصویر بازیگر جوان فیلم قبلی، عکسی از او روی اعلانِ فیلمی که وی در آن بازی کرده): نوعی تصویرِ رنگیِ باسمه ای، چسبیده به دیوار خانه ای آسیب دیده از زلزله. شکافی در سراسر دیوار هست که تصویر را دونیمه می کند، پاره اش می کند بی آنکه خرابش کند. تابلویی است سنتی از مردی نشسته با پیپ، بر صندلی یی کنار میزی که یك استکان، یك پارچ و چند شیئی دیگر روی آن قرار دارد. نمی دانم این تصویر از نظر خاطرهء ایرانی گویای چه چیزی است، و نمی خواهم هم بدانم (می خواهم تماشاگر بیگانه ای که هستم باقی بمانم، به همان صورتی که فیلم می خواهد باشم، بی آنکه توضیحی دربارهء آن تصویر به من داده شده باشد). فیلمساز، که پرسوناژ اصلیِ فیلم است، این تصویر را دیده (اگر بشود گفت: آن تصویر، نگاهی است که سراسر فیلم را در می نوردد، نگاهی است که این فیلم را به دو معنا می سازد: هم موضوع [ابژه] آن است، هم عامل [سوژه] آن. در فیلم هم تفسیری راجع به این تصویر نداریم، هر چند که این تصویر گویی در حکم مظهر تمامیت فیلم است. تنها چیزی که جای نبودِ تفسیر را گرفته فقط نگاه فیلمساز (بازیگر) است که به این تصویر می نگرد. تفسیرش هم ساده است: رشتهء تصاویری را که زلزله از هم گسسته است چگونه باید از سر گرفت؟

درست برای از سر گرفتنِ همین رشتهء گسستهء تصاویر است که عنوانِ فیلم در داخل خود فیلم، در حالی که دقایقی چند از شروعِ آن گذشته است، و نیز در لحظات آخر فیلم (با یادی از زلزله زدگان) و این بار در ارتباط با تلویزیون، به روی پردهء سینما می آید. باری، چند روز پس از زلزلهء ۱۹۹۰ در ایران، مردی را می بینیم که سرگرم کار گذاشتنِ آنتنی برای تلویزیون است تا گروهی از مردمِ بی خانمان که زیر چادرهای موقت به سر می برند بتوانند جریان مسابقهء جام جهانیِ فوتبال را تماشا کنند.

فیلمساز (بازیگر فیلم) از آن مرد می پرسد: «توی این زلزله، با این عزاداری، شما این بساط را راه انداختید، عیبی نداره؟» و مرد در پاسخ او می گوید: «عزادار که خودم خواهر کوچکم را از دست دادم، سه تا خواهر بچه هایم را هم از دست داده ام، شدم عزادار. ولی چه کار کنیم، هر چهار سال یك بار فوتباله، اینم زندگیه دیگه.»

جام جهانی فوتبال برای وی، برای آنان، تصویر ناب است: چه رویِ صفحهء تلویزیون، چه به صورت توّهمی از فوتبال برای همهء کسانی که خرابه ای یا قطعه زمینی در جایی پیدا می کنند که در آن توپ های پلاستیکی را از توی پاهای همدیگر بقاپند در حالی که در خیالِ خودشان تصویر مبهمی از افتخاراتی شبیه به افتخارات مارادونا دارند. کیارستمی به هیچ وجه خیال ندارد از این گونه توهمّات که این همه هم سر و صدا درباره اش به راه انداخته اند اعادهء حیثیت کند. او اصلاً تسلیم وسوسهء این کار

تداومِ یك حکایت است؛ (حکایت یك فیلم قبلی، که در فیلم جدید، دنبالِ بازیگران آن می گردند و نمی دانند که آیا در زلزله زنده مانده اند یا نه)، حکایت یك مسیر (پژوهش) حکایت زندگی اشخاص پس از زلزله، حکایت زندگی در فیلم، و به عنوان فیلم، است. فیلمی که ادامه یابیِ انواع تداوم های به هم پیوسته و متداخل، یا به یکدیگر گره خورده را دنبال می کند).

سینما، در اینجا بر پیوستگی و تداوم خویش جمع و متمرکز می شود و چهره ای از خودش نشان می دهد که بسیار از روی عمد، آشکارا و به سادگی، چهرهء حرکتی نامنقطع از نماها و برش های آن است، حرکتی که حتی در آغاز و انجام اش نیز به راستی منقطع نیست، و چندان ادامه می یابد که گویی به حدی خارج از میدان دید دوربین، به قلمروی خارج از قلمرو فیلم، که از این حدّ نیز بالاتر و یا اصلاً چیزی جز این حدّ است، می رسد، زیرا پیش از فیلم مورد بحث و پس از آن نیز با فیلمی سر و کار داریم (فیلمی که برنامه ای تلویزیونی است و کودك می خواهد برود تماشایش کند). ولی، فیلم خارج از فیلم، در نتیجه، فیلمِ فیلم، یا تصویر خود سینما، فیلمی نیست که در انسجامی پندارین نمایش داده شده، یا به تجسمی مشکوك حواله شده باشد: تضمین تداوم آن را فقط در شیوه ای که فیلم با آن در آغاز و انجامش قطع می شود، می بینیم.

پیش از فیلم، پس از آن، البته زندگی را داریم. پس زندگی در تداوم سینما، در تصویر و حرکتِ آن، ادامه دارد. تداوم اش، مثل نمایشی موهوم بر پرده، مثل چیزی که جای نبودِ زندگی را بگیرد، نیست: برعکس، تصویر همان تداومی است که اگر نبود زندگی هم نمی توانست باشد.

تصویر، در اینجا، نسخه برداری، بازتاب، یا نمایش بر پرده، نیست. تصویر از واقعیت ثانوی، تضعیف شده، تردیدآمیز و خطرناکی که سنتی سنگین به وی نسبت می دهد بهره ای ندارد، حتی آن چیزی که زندگی با آن ادامه خواهد یافت هم نیست: تصویر، به شیوه ای بس عمیق تر (ولی عمقی که خود سطح تصویر است) آن چیزی است که زندگی با تصویر ادامه اش می دهد، یعنی آن چیزی است که خودش وراء خودش باقی می ماند، در جلو، در پیش، در پیشِ خود همچنان که در پیشِ آن چیزی که فرایش می خواند و در پیش چیزی که در برابرش مقاومت می کند، مقاومتی، در عین حال، شکست ناپذیرانه، پیوسته و بدیهی.

در مرکز فیلم، یك تصویر داریم، تصویری از تصویر و تنها تصویر به ساده ترین معنایِ کلمه (تصویر دیگری هم هست ولی درست در حدی که به گوشهء چشمی

(قبول دارم که سریع و در عین حال از همه چیز با هم حرف می زنم، ولی، فیلم همین است دیگر. فیلم، همزمانیِ نوعی پیامدی است: پیوسته ای است خلاف آمد عادت).

اصطلاح نام (یا عنوانِ) فیلم می گوید گذشته از به سرانجام رسیدن ها، گذشته از تولیدها و آشکارشدن هایِ ناپیوسته، گذشته از اینها یا از خلال اینها، و در مرکز یا قلب شان که حقیقت شان باشد، با ذات پیوسته روبرو هستیم، با چیزی که ادامه می یابد. گذشته از آنچه گاه عامل معناست یا عاملِ بی معنایی، به چیزی برمی خوریم که راه محض است: یعنی همان جهت معنا گیرم در جهتی دیگر است، در جهتِ زندگی به عنوان «ادامه دادنی» که نشانهء سوی و سمتی هم نیست (در فیلم می بینیم که پیوسته به هر سو سرمی کشند)، که به راستی نشانهء راهی نیست، یا به راستی نشانهء مسیری، بلکه بیانگر گذاری است که دو کناره اش ناپیداست، و بنابراین علامت مشخصی ندارد، گذاری است فقط برای گذشتن و رفتن (بگوییم نوعی تجربه)، گذشتنی است که فقط ادامه دارد، گذشته ای است که در واقع می گذرد (و اسم اش هم هست عزا)، گذاری است ادامه دار که جز به حال گذرنده اش، یا به آن چیزی که حال نیست (و می تواند ابدیت نامیده شود) و همانی است که به هیچ نحو دیگری جز از راه گذشتن به چنگ نمی آید، به چیز دیگری نمی انجامد؛ خود زندگی است، معنا و نمك زندگی، حقیقت اش که تابع قاعدهء هیچ القایی، هیچ مقصدی نیست.

زندگی و دیگر هیچ... از پایندگیِ هستی، در هستی، سخن می گوید، سخنی که ناگزیر ما را به یاد اسپینوزا می اندازد. ولی لازم نیست به اسپینوزا فکر کنیم. شاید بهتر باشد بگوییم: این پایندگی، این تداوم - که فقط پیوستگیِ محض نیست - چیزی جز خود هستی نیست. هستی، چیز نیست: هستی همانی هست که ادامه دارد. هستی همانی هست که ادامه دارد نه آن سو یا این سویِ لحظه ها، رویدادها، خصوصیت ها و افرادی که خودْ ناپیوسته اند، بل به شیوه ای عجیب تر ادامه دارد در نفس ناپیوستگی، و بی آن که ناپیوستگی را در پیوسته ای حل کند. ادامه دارد به ناپیوسته بودن، پیوستهء ناپیوسته است. مثل تصاویر فیلم.

(با این حساب، دیگر این موضوع که عنوان اصلیِ فیلم در زبان فارسی، در قیاس با ترجمهء ما، یعنی و زندگی ادامه دارد، اندکی فرق داشته باشد، چندان مهم نیست. آن عنوان اصلی را می شود به بیان های دیگری هم درآورد، می شود گفت «زندگی، و هیچ چیز دیگر» یا «هیچ چیز، مگر زندگی»، یعنی که «نمی خواهم هیچ چیز دیگری جز زندگی را نشان بدهم، فقط زندگی را». زیرا آن عنوانِ فارسی می خواهد بگوید: ببینید، فیلم فقط ادامه می دهد، فیلمی است که از نفسِ تداوم گرفته شده،

و زندگی ادامه دارد[1]

عنوان فیلمی را که کیارستمی در سال ۱۹۹۲ ساخته است، در زبان فرانسه و زندگی ادامه دارد ترجمه می کنیم (به این موضوع برخواهیم گشت).

از بین همهء اصطلاحات جاری، از بینِ همهء این انواع شیوه های سخن گفتنی که رایج اند، یعنی یا شنونده بیدرنگ به اعتبارِ آنها پی می برد، یا شیوه هایی هستند که بی هیچ دشواریِ خاصی ردّ و بدل می شوند (در ازاء چیزی مبادله نمی شوند مگر در ازاء بازتابِ خودشان، و بنابراین، شیوه هایی هستند که ارزش [مبادله ای] ندارند...). آری، در بینِ همهء این گونه شیوه های سخن گفتن، شیوهء نامگذاریِ فیلم کیارستمی از جریان ثابت و اجباریِ زندگی حکایت دارد، زندگی یی که به رغمِ همهءِ آن چه پیش آمده، به رغم عزا و فاجعهء موجود، به راه خودش می رود و ادامه دارد. و این ندا را که فیلم کیارستمی از همان آغاز به گوش بیننده می رساند، از طریقِ صدای گویندهء رادیو که «دربارهء وسعت دامنهء خرابی ها و تلفات» (زلزله ۱۹۹۰ در ایران) سخن می گوید.

آنچه در عنوان فیلم به کار رفته، حکایت از آن دارد که باید ادامه داد، و می افزاید که خوب است که ادامه بیابد، زیرا، در هر صورت، زندگی بالاخره همین است دیگر: زندگی ادامه دارد. در نام فیلم، صحبت از «حیات» یا از هدف آن، یا از معنایِ آن، یا کیفیت اش، نیست؛ صحبت حیات نوعی، یا حیاتِ کیهان را که اهمیت اش گویا از حیات افراد باید بالاتر باشد نمی کند. (البته، در وسطِ فیلم، شاهد ازدواج زوج جوانی هستیم که پس از فاجعه صورت می گیرد، اما نمی بینیم که کودکی به دنیا بیاید)؛ نام فیلم بیانگر بی اعتنایی به مرگ هم نیست، یا بی اعتنایی به هیچ نوع تمام شدن و به سرانجام رسیدنی. برعکس، خود فیلم، به یك معنا، نوعی به پایان رسیدن است، کار خودش را به انجام می رساند و نشانش می دهد: فاجعه را، پیوستگی را، و چیزی بیش از این، تصویری را نشان می دهد که خودِ فیلم است، تصویری که از نظر فیلم نه تصویری است از «حیات» ناب و ساده، نه بیانگر امری پندارین. هیچ کدام از این دو دیدار خیالین، «رئالیستی» یا «فونکسیونل»، نیست بلکه تصویر زندگی در بداهت اش، در بداهت عرضه شده یا تقدیم شدهء آن است.

۱- چنان که گفته بودم، اکنون می رسیم به متن مقاله ای که با عنوان «دربارهء بداهت»، در مجلهء سینماتك (شماره ۸، پاییز ۱۹۹۵) منتشر شده. من، آگاهانه، نخواستم قبل از اتمام نگارش صفحات بالا که پنج سال بعد صورت گرفته، به این مطلب نگاه دوباره ای بیفکنم. بنابراین امکان دارد که مطالبی تکراری، یا ناهماهنگی هایی وجود داشته باشد.

۲- مترجم، چنان که دیدید، در بخش اول این کتاب، عنوان فارسیِ فیلم را در ترجمه به کار برده است. ولی در بخش اخیر ترجیح دادیم عنوان گفتار را به شیوه ای که مؤلف در فرانسه ترجمه کرده است به کار ببریم. (مترجم)

ساختمانی، خانه ها، مزارع، و نیز مناظری از شبح های نامتمایز، فرّار. این حضورهای گسترده، که بسیار بعید به نظر می رسد که فقط صحنه هایی برای همراهی با آکسیونِ فیلم، یا به عنوانِ «دکورِ» آن باشند، از دید نگاه چنان می نماید که در محیط طبیعیِ فیلم، که آنها را همچون خود بداهت اش به جریان می اندازد، چیده شده اند.

آثار جدّی بودن و لطف جهانی نامطمئن را در این حضورها می توان دید، جهانی که نگاهی نگران، لحظاتی چند، بر آن می ایستد: لحظه ای بیانگر ذات واقعی که از راه روش یا به مدد بخت، به حضور پیوسته است.

سینما، پرده اش و غشاء حساس اش، میان دو جهان در حالت کشش و تعلیق است: یك جهان که نمایش در آن بارِ نشانه هایِ حقیقت، اعلام معنا یا وثایقی از حضور آینده را به عهده داشت، و جهان دیگری که با تعبیهء فضایی خالی، که جایگاه تحققِ بداهت اندیشه مند است، به رویِ حضور خاصِ خویش گشوده می شود.

*　　*

*

این که نوعی سرگذشت باشد که از آن به تکوین یا به کمالی هدایت شویم، نوعی پرده برافکنی یا نوعی به سرانجام رسیدنِ نتیجه بخش نیست، بلکه، حدّ اعلا، شرح وقایعی است از یك سیر و سفر که نه بودن به معنایِ خاص کلمه است، نه شدن، چرا که به راحتی می توان آن را به صورت نوعی کشیدگی کند ذات بی حرکت تشریح کرد: در پایان، همواره به نحوی دوباره به سرآغاز برمی گردیم.

ولی، دَوْری در کار نیست: این چیزی که گسترده می شود، و گسترده شدن اش گویی حکم یك نگاه را دارد، همانا خود امکانِ سرآغاز است. و این را از همان نخستین نگاه مان در ایستگاه عوارضیِ بزرگراه، در روزی که روز امداد به قربانیان زلزله اعلام شده، یا از نگاه عابرانی که عکس کودك بازیگر در فیلم قبلی به آنان نشان داده می شود، می توان دید. یا از نگاه فیلمساز به داوطلبان شرکت در فیلمبرداری. یا از نگاه کسی که در طلبِ یافتنِ دستیاری برای خودکشی است بر روی کسانی که به وی برمی خورند (نگاهی، نخستَ مبهم که در آن اثری عمدی از منظور جنسی دیده می شود، و معلوم نیست که دست آخر، در تاریکی می ماند یا به صورت دوربین دوباره باز خواهد شد).

معنا، نه توصیفی است، نه غایت شناسانه؛ تکراری هم نیست. شاید اصلاً «معنایی» نباشد، یا «معنا»یی در بر ندارد جز معنای جهت دهنده: مثل وقتی که راهی را دنبال می کنیم، یا دنبالِ راهی می گردیم. راه، خودش، به گونه ای، حقیقت است، چنان که در حکمت های شرقی و غربی آمده است، که واژهء «روش» (که راه پژوهش هم معنا می دهد) خلاصهء فلسفی آن است. منشِ شخصیت های درگیر در فیلم ها منشی روشدار است: درست همین کلمهء، کمتر روانِ شناختی نسبت به کلمه های دیگر، است که باید از آن برای تبیینِ رفتار این عوامل استفاده کرد چندان که ضرر کمتری داشته باشد.

با همهء اینها، منظور این نیست که حکمت یا داناییِ «مطلق به عنوانِ راه» را (اگر بخواهیم از شیوهء هگلی بیان مطلب استفاده کنیم) دوباره به چنگ آوریم، چنانکه گویی سرانجام نتیجه ای لازم بوده، حتی اگر قرار بوده که این نتیجه خود شدن باشد: شدن، به معنایِ خاص کلمه، نیز در کار نیست و نتیجه ای هم وجود ندارد. آنچه فیلم های کیارستمیَ هرگز نمی گذارند که ما فراموش اش کنیم، آن چیزی که این فیلم ها، دایم به طور منظم و روشدار، از سر می گیرند ثبات مناظری است که فقط از آن رو «در ته» تصویر هستند که با تناوبی منظم، در نماهایی وسیع، گاه بی حرکت، گاه گریزان به سرعت خودرو، در معرضِ دید قرار گیرند، مناظری از توده ها و سلسله کوهها، دامنه ها و تپه ها، انباشتَ خاك و سنگ، شاخه های درختان و برگ، مصالح

تغییر می یابد، یا آنچه تغییرپذیری را تاب می آورد، به یك معنا، نوعی تغییرناپذیر است. ولی همچنانکه بستر مادی، غشایی حساس در برابر نور و در خود باردار شدن است، به همان سان تغییرناپذیر واحد تغییرپذیری است، قالبِ دگرگونی است. این قالب، هر بار، دست کم یك چهرهء روشن دارد: کودك خانهء دوست کجاست؟، نقش باز کلوزآپ (ولی همچنین مادر خانواده)، فیلمسازِ زندگی، و دیگر هیچ... (و همچنین چهرهء پسرش، و خودرو)، چهرهء طاهره در زیر درختان زیتون (و نیز چهرهء خانم شیوا)، و مانند اینها. این قالب، نوعی نگاه است: این پرسوناژها، اغلب به جلوی خود نگاه می کنند، به دوردست ها، و گاه نیز دیده می شود که خطابشان به کسی است که در داخلِ خودرو، پهلویِ شان نشسته، بی آن که نگاه اش کنند، مثل حالتی که شخص به هنگامِ رانندگی و پشتِ فرمان عمل می کند. راندنِ خودرو اهمیتی بسیار زیاد دارد: چرخاندنِ فرمان، در آن جاده های پر از پیچ و واپیچ، دنده عوض کردن، ترمز گرفتن. از این جا خود فیلم ها به تقلید از این مکانیك حرکتی، کلاج عوض می کنند. اینجا نه فقط با تحرك، بلکه با تحرك پذیری و خواص آن سر و کار داریم. تغییرناپذیر، بدینسان موتور تغییرپذیری میشود، قالب، یا فراتر از شکل است، یا در سرحدّ مسخ و تابیدگی. همچنین است بی تحرکیِ فوتوگرافیك که موتور حقیقی سینماست.[1]

بستر، یا جوهر، یا موضوع، چیزی را نمی برد، بلکه خودش در مسیر برده شدن است. هدایت شدهء چیزی نیست بلکه بیشتر رانده شده یا پرتاب شده توسط نیرو یا انگیزه ای است که نه دلایلش تمامی دارد، نه آثارش: چرا و برای چه طرف های درگیر در هر یك از فیلم ها می بایست عمل کرده باشند؟ این موضوعی است که روشن نخواهد شد، چون دلیلی برای این کار وجود ندارد. وجود آنان با همین حرکت یکی است، ولی این حرکت نوعی آشفتگی و اختلال نیست. بلکه نوعی پایندگی در هستی است: سرسختی و لجاجی در خور توجه از خصوصیات این افراد است که تنشی در آن نیست ولی چیزی سرشار از لجاج و شکیبایی در عین حال و به ویژه از اقتدار در آن دیده می شود. این اقتدار، بیش از آن که روی دیگران اعمال شود اول از همه روی خودِ حرکتی که اقتدار دربردارندهء آن است اعمال می شود؛ نوعی از برده شدن است که بر خودش اعمال اقتدار می کند: نه

۱- این معنا، به گمان من، فراتر از کیارستمی، در مورد آثار چند تن از سینماگران معاصر نیز صدق می کند. نشانه های این را در بسیاری از فیلم های اخیر، که با هم و با آثار کیارستمی فرق دارند، می توان یافت. از جمله کار زیبا، ساختهء کلر دنیس، یا یی یی ساختهء ادوارد یانگ. در هر یك از این دو فیلم، سخن بر سر سینمایی است که به روی تصویر خودش همچون یك امر واقع - یا همچون یك معنا - گشوده می شود، امر واقع یا معنایی که تنها تصویر می تواند در پیِ به چنگ آوردن اش باشد، و با دیدی فراتر از هر گونه «دیدگاه» بر مبنای نگاهی تهی از هر گونه ذهنیت، و با دوربینی که از خلالِ راز مرگ همچون رازِ نوعی بداهت در واقع به زندگی است که می نگرد، گرفته می شود.

بُرده شدن

آنچه نگاه به روی آن باز می شود، بُرده شدن است، کشیده شدن، برداشته شدن است: یعنی تحرّک جهان. همه چیز در جایی قرار دارد، ولی هیچ چیز در جا نیست. روستاها، محل ها و نشانی هایی داریم (در کلوزآپ) ولی کسی پیدایشان نمی کند، یا به سختی پیدایشان می کند؛ می شود آنها را به جای هم گرفت. با کسی که برخورد می کنی آن کس از جایی می آید یا به جایی می رود. ولی این «جا»ها، این «این جا» و «آن جا» ها، دور از دسترس باقی می مانند، همواره پشت تپه ای قرار دارند که دوباره سربرمی کشد، یا پشت پیچ تازه از جادّه.

ولی، به این دلیل نمی شود گفت که از «میدان دید» بیرون اند: هیچ سینمایی نداریم که به اندازهء سینمای کیارستمی به سوی «میدان برون از دید» بی اعتنا باشد. این سینما همه را به شیوه ای دقیق در میدان دید جمع می کند: کادر نزدیک، حتی تنگاتنگی که توجهی در آن متمرکز می شود، یا کادر وسیع ولی معطوف به دوردست هایی که همهء میدان دیدش را پر کرده اند و در دورافتادگیِ خویش آنقدر دوردست و آنقدر رویاروی هستند که کسی در پیِ آن نباشد که از آنها فاصله بگیرد. بُرش هم درست به قدّ و قامت آن چیزی است که باید نگاهش کرد. همچنان که چالهء گور به قد و قامت تنی است که باید در آن قرار گیرد (طعم گیلاس)، در حالی که آن چاله ای که فرو می ریزد (در باد ما را خواهد برد) نوعی حادثه است، مصیبتی است مثل زلزله و مانند زلزله همراه با تهدید نوعی دیگر از برده شدن، فرو بلعیده شدن.

(می شود گفت که در فیلم های کیارستمی، نمای متقابلی نیز به معنایِ حقیقیِ کلمه نمی بینیم: هنگامی که دو پرسوناژ با هم صحبت می کنند، هر نما از یکی از آن دو برای خودش، از نظر کادربندی به کلی خودْبنیاد است، و چنان است که به زحمت تصوّرِ رویاروی خودش را در بیننده ایجاد می کند، یا این که، بر عکس، این نما یا پرسوناژِ رویارو به طور کامل با صدایش حضور دارد (توجیه این مطلب در واقعیت جریان فیلم برداری نهفته است که در آن کیارستمی (خودش می گوید) اغلب جای کسی را می گیرد که سؤال کننده است تا بتواند به همان حالت و بیانی که خودش انتظارش را دارد برسد).

همهء ما، در سینما به نحوی برده شده ایم در مسیر برده شدن قرار داریم، و برده شدن اگزیستانس یا حضور ما در عالمِ هستی می سازد، و چنین است که نگاه سینماتوگرافیک بیشتر به شرط چیزی تبدیل می شود تا به نمایشِ آن.

این نگاه، شرط دگرگونیِ هماره یا تغییرپذیریِ بی انتها و پیوسته است. آن چه

زمان این تعادل را نیز افزود. دوام جزوِ درونبود افکندن فیلم بر پرده است، حتی اگر آن چه بر پرده افکنده می شود تصویر بی حرکت باشد و صرف نظر از دوام مدت افکنده شدنِ تصاویر بر پرده: یك نمایِ بیحرکت، برخلاف عکس، روی ثبوت بستر نهاده نمی شود. در همان مدتی که افکنده شدنِ همان یك نما لازم دارد، دستخوشِ حرکت است. و اگرچه درست است که کیارستمی ذوقِ آشکاری به عکاسی نشان می دهد، و اگر چه می بینیم که اغلب به بیحرکتیِ دوربین اش دلبسته است، آن هم، در صورت اقتضا، در برابر یك تصویر ساکن (تودهء سنگ ها، ماشین با موتور خاموش، تپهء بدون هیچ گونه وزش باد)، برای این است که ما را به تحرکی اساسی تر فرا بخواند، تحرکی از سنخ لرزشی که مکان را درمی نوردد- مثل مورد مربوط به آنتنِ تلویزیون در زندگی و دیگر هیچ...، یا در مورد تلفن همراه که استفاده از آن هر بار موکول به این است که دارنده اش از تپه ها بالا برود (در باد ما را خواهد برد: شاید تحلیلی از مادیت پرتحرك خودِ باد نیز لازم باشد، همان بادی که لباس ها را در خانهء دوست کجاست؟ در هوا به حرکت در می آورد، یا درخت ها را در زیر درختان زیتون یا ابرها را در طعم گیلاس، یا خرمن ها را در همان فیلم به نام باد، بادی که به حرکت درآمدنِ هوا یا اثیر است، همان دمی که تصویر را با خود می برد، با خودبردنی متفاوت از بُرده شدن در حرکت منظم نوار فیلم).

نور، هوا، و دَم، همه به محیط طبیعی فیلم تعلق دارند، محیطی که محیط گذار، عبور و شکست پرتوهایی است که تصویر از خلال آنها تحقق می یابد. فیلم که نوار (مثل نوار جادّه ای طی شده)، انجماد، شیشه و آب با هم است، نوعی سیّالهء گیرنده و ضبط کنندهء حالت زنده است که آن حالت را در بیست و چهار تصویر متمایز به حسب ثانیه منجمد می کند تا محتوای موجود در وضعِ دنبالِ همِ آنها را در یك نگاه پیوسته به حالت سیّاله دربیاورد.

در طَول جاده های طی شده، پنجره های خودروها حکم کادرهای ضبط تصویر را دارند: مثل اثیری می مانند که کادربندی شده باشد، یك بُرش لازم است تا وارد محیط طبیعیِ اثیری بشویم - مانند قابِ بازِ درِ غرق نوری که پرسوناژ فیلم زندگی و دیگر هیچ... از میانِ آن به منظرهء پشت خانه می نگرد، با دقتّ تمام، و پیش از آن که برگردد و نگاهش را به تصویر شکاف برداشتهء روی دیوار خانه بیفتد. محیط طبیعیِ اثیری، محیط نوعی رسوخ یا نوعی آبستنی است: تصویر با بیننده فاصله دارد، ولی بیننده در محیط طبیعی تصویر وارد می شود، خودش را باز می یابد که تماشاگری است گیر کرده در پشتهء انواری که نگاه ما به آن تبدیل می شود. بی حرکتیِ تالار نمایشی که ما در آن قرار می گیریم شرط تحقق همین انتقال یا همین برده شدگی است.

باید از نوعِ دیگری از خاصیت خویشاوندی با نور برخوردار باشد تا بتواند بدونِ جذب شعاع هایی که به آن افکنده می شوند، یا بدونِ پس دادن آنها، به همان تصویرها شکل بدهد. بستر سازندهٔ سینما، نیز در عین حال، قسمی رابطهٔ نور با خود نور است، که تعادل لطیفی را به حالت تعلیق نگاه می دارد (حساسیت، میزان نور، سرعت، نظم و فاصلهٔ نمایش) نیز کلّ مکانی است که این تعادل باید در آن برقرار گردد. بستر را به عنوانِ بستر نمی توان جدا کرد (مثل این که مثلاً یك برگ از کاغذ یا پردهٔ نقاشی جداست)، و بستر، در ضمن در همهٔ جهات گسترده نیست چنان که هوا صدا را پخش می کند. سینما نیز، مثل بسترش، تعادلی است میان طراحی، خط و موسیقی (ولی شاید باید تحلیل را از این حد فراتر برد و گفت که رقص، پیکرسازی، حتی معماری را هم دربرمی گیرد: نه این که سینما از امتیاز تمامیت بخشِ خاصی برخوردار باشد، بلکه به این معنا که هر «هنر»ی یك تمامیت است گشاده به دیگران و هم ریخت با آن ها، تا حدی که گویی از هر کدام شان بهره ای با خود دارد). اگر کیارستمی، تا امروز (تا جایی که من می دانم) تالار نمایشِ سینمایی را در فیلم هایش نشان نداده است (ولی، دست کم، یك اعلان را داریم، و در کلوزآپ می بینیم که «به سینما رفتن» آشکارا نقشی بازی می کند) شاید برای آن است که او به چنین بیانی که حاصلِ تماشا در تماشا باشد، نیازی نشان نمی دهد. حضور عنصر «فیلمی» را، به شیوهٔ ای بسیار صمیمانه تر، در خود بافت - اگر بشود گفت - تصویرها و آثار می بینیم. (فعل «فیلم برداشتن» را نیز باید نه در معنای ثبت و ضبط تصویر، بل در معنایِ تبدیل چیزی که عدسیِ دوربین آن را گرفته به «فیلم»، به «ژلاتین» و «ذرات بلورین» فهمید).[1]

از عدسیِ دوربین تا پردهٔ سینما، از فیلمبرداری تا نمایش فیلم، همه جا با همین مادیّتِ نورانی، معلق، حساس در برابر پرتو، و تا بخواهی قابلِ مصرف که من دوست دارم نامش را، با توجه به واژهٔ «اثیر»، که تا پایان قرن نوزدهم همه خیال می کردند محیط طبیعی یا عنصر ناقل نور است، «اثیر»ی بگذارم، سر و کار داریم. عنصر اثیریِ سینما یکسره چهار بعدی است: به مکانی که بازیِ تعادلِ نور در دلِ آن می گذرد، باید

۱- این جا شاید لازم باشد از فیلم کوتاه *Trasparenze* ساختهٔ جیانیکیان و آنجلا ریچی لوچی، در سال ۱۹۹۸، یاد کنیم که موضوع آن به خود نوار فیلم برمی گردد: در این فیلم کوتاه، که ۷ دقیقه بیشتر طول نمی کشد، فقط از کیفیت های گوناگونِ یك نوار فیلم موجود در بایگانی، که بخش هایی از آن نیز آسیب دیده، یعنی پاره یا خراب شده است، فیلم گرفته می شود، تا شفافیت شکنندهٔ آن نوار نازك ژلاتینی، که اثر شکل ها و رنگ های دریافته را در خودْ دارد، آنچنان حسّاس شود که بشود آن را به اصطلاح روی پرده آورد (اصطلاحی که در مورد قابل نمایش شدنِ آثار ادبی در زبان فرانسه به کار می رود): یعنی بتوان آن همه را روی مادهٔ لمس ناشدنیِ شعاع های درخشانی بُرد که از شفافیت رد می شوند. کار این زوج سینماگر بر روی فیلم های موجود در بایگانی نیز، به طور کلی، نمونه ای از کارکردن بر روی تصویر است، گیرم تصویر بیشتر در معنای برون آمدن، برآمدن، دَم یا نَفَس تا نمایش دادنِ چیزی.

(ولی، با توجه به این معنا، و با تأکید بر تفاوت این سینما با فیلم هایی که دارای بُن مایه یا «نظر» متافیزیکی اند، باید اضافه کنم که واقعیت اجتماعی و سیاسی، عملی و هر روزهء ایران هرگز از تأملی که از آن سخن می گویم جدا نیست. برعکس، به انواع شیوه ها، آن چنان هماره حاضر است که گاه از حدّ فهم تماشاگر سادهء نه چندان مطلع از اوضاع ایران که خودِ من باشم بیرون می زند. به عنوان مثال، مثالی که از نظر خود من به حدّ کافی روشن است، کافی است به سرباز جوانی که در طعم گیلاس می بینیم، بیندیشیم، سربازی که می شنویم اهل کردستان است، صحبت از کاری می کند که مزدش را به او نداده اند، و مانند اینها، بی آنکه وجود گروهی دیگر از سربازها را در آخرین تصاویر فیلم، که در حال استراحت اند، که لحظات خوشِ راحت باشِ خود را به سیگار کشیدن و گل چیدن می گذرانند، از یاد ببریم چون این ها همه نشانه هایی اند برای مقلوب کردنِ واقعیت زندگانیِ نظامی).

فیلم

آبستنی جدید، محیط طبیعیِ خودش را دارد که همان فیلم باشد. و منظور از فیلم، نخست همان معنایِ خود کلمه، معنای فنّی و مادی آن است: نوار فیلم. فیلم و نوار فیلم، نخست یك معنا دارند چون خاستگاه شان یکی است: *pellis* یعنی پوست. منظور از فیلم، پوست کوچك، پوست نازك است. در انگلیسی، فیلم ابتدا به معنای «غشاء» بود. در زبان لاتینیِ مؤخّر، که کلمهء فیلم از آنجا به فرانسه وارد شده، مقصود از *pellicula* پوست جدا شده، پوستهء میوه بود؛ همین کلمه در ضمن به معنای*prépuce*، یعنی پوسته ای که سر آلت مردی را می پوشاند و در ختنه برداشته می شود نیز به کار رفته است. پوست جدا شده دیگر ارزش پوششِ دربردارنده را ندارد: چنین پوسته ای چیزی جز نازکی نیست.

این نازکی، تعریف کنندهء بستری است که با بسترهای نقاشی و رسم فرق دارد: این دیگر ماده ای نیست که بتواند مصالح دیگری را پذیرا باشد (مانند خمیررنگ، مغز مداد، روغن جلا). ماده ای است حساس در برابر مادهء خاصی به نام نور، و این حساسیت هم از مواد ریزی، که غیر حاجب اند، ساخته شده است (ذراتی که به کمك یا با ژلاتینی از بلورهای حساس در برابر نور، «شیره» یا «محلول» شیمیایی ویژه ای به وجود می آورند). نوار فیلم با نور خویشاوندی دارد. و گذشته از این، تنها ماده ای نیست که بستر سینما را تشکیل می دهد: همین ماده باید در مسیر عبور شعاع های درخشانی که حاملِ تصویر هستند قرار گیرد تا به پردهء سینمایی برسد که خودِ آن نیز

حضوری همان اندیشه باشد (می اندیشم، هستم) بدان معناست که این حضور رابطه ای با نوعی از جهان دارد: خودْبنیادی، احساس از خویشتن و دریافتی که این حضور در خارج از خویشتنِ خود دارد همچون نقطهء گذاری خاص در گردش معناهاست.

بداهت سینما، بداهت حضورِ خارجیِ نگاه است، نگاهی که از خلالِ آن به جهانی از حرکتْ در خویشتنِ خویش، جهانی بدون آسمان و بدون پوشش، بدون جایی که در آن لنگر بیندازد یا بدان آویخته شود، جهانی به لرزه درآمده از زلزله و دستخوش امواج بادها، می رسیم که ذات واقع خویش و حقیقت معمای خود را (که البته راه حل آن معما نیست) خودش قادر است به خودش بدهد. از همین جنبه است که سینمایِ کیارستمی، نوعی تأمل (دوباره برمی گردیم به دکارت)[1] متافیزیکی است. ولی، این بدان معنا نیست که این سینما به موضوع های متافیزیکی توجه دارد. (مثلاً در معنای مهر هفتم، اثر برگمن)؛ بلکه بدین معناست که با نوعی متافیزیك سینماتوگرافیك رو به رو هستیم که سینما محلّ تأملِ آن، در حکم جسم و گستره‌ء آن، یا در حکم جایگاه رابطه ای با معنای جهان است.

این حرف، بی کم و کاست، از آن رو درست است که از دورانِ بشر «دیرینه سنگی»، که روی دیواره هایِ غارش نشانه هایی نمادین از نقش ها را ترسیم می کرد تا به امروز، در نمایشِ تصاویر بر روی بدنهء یك دیواره، همیشه با نوعی تأمل روبرو بوده ایم. ولی، قدمت تأمل - قدمت اندیشه - یك چیز است و حرکت جهش های آن چیزی دیگر. دیوارهء نمایشِ تصویرها، تا زمان ما، از ماده ای سخت ساخته شده بود و وجود آن شاهدی بر حضوری از برون و اعماق جهان بود (دست کم به شیوه ای که ما تا امروز خیال کرده ایم گذشتهء بشریت را تعبیر می کنیم). در حالی که با سینما، دیوارهء مورد بحث به منفذی تعبیه شده در جهان گشوده به روی خود این جهان تبدیل می شود. به این دلیل، مقایسه ای که بارها میان سینما و غار افلاطون شده مقایسه ای نابجاست جهان غار، شاهدی است بر وجود جهان خارج از آن، ولی به صورت نگاتیف اش، و از همین جاست که نوعی بی اعتباری تصاویر غار، که همه با آن آشنا هستیم، یا تمایلی به تماشای تصاویر بالاتر و ناب ترکه «مُثُل» باشند، پیدا می شود. سینما، به صورت معکوس عمل می کند: تصاویر سینما، بیانگر وجود جهانی خارج از سینما نیست، سینما با این تصاویر درِ درون را به روی خود آن می گشاید. تصویر روی پرده‌ء سینما، خودش همانَ مثال افلاطونی است.

۱- واژه تأمل (*méditation*) به صورت جمع در عنوان یکی از کتاب های دکارت آمده (مترجم).

می گیرد، گستره‌ء پهن و مبهم، آمیخته را می گیرد تا از آن چیزی متمایز بسازد، تا جمع و جورش کند و سرسخت ترش، صیقل اش بدهد، و از آن چیزی بسازد ایستاده در برابر نگاه. بحث بر سر این است که چشم چنان به دیوار شکاف برداشته بنگرد که گویی آن شکاف تنها از دیوار نیست که می گذرد بلکه از خود چشم عبور می کند. بحث بر سر این است که کاری کند که گرد و خاك برخاسته از جاده های زمین چنان باشد که به دید ما نیز برسد و بی تفاوت از آن نگذریم.

واژه *evidentia* را از لاتین گرفتند تا با آن واژه‌ء یونانی *enargeia* را ترجمه کنند، و این واژه‌ء یونانی از سفیدیِ نیرومند و آنیِ برق سخن می گوید *argos*، در یونانی به معنایِ درخشش و سرعتِ با هم است. چیزی است که یك دم می آید و ضبط اش نمی توانَ کرد. به همان صورت دم، یا لحظه، باید در حالت گذارش نگاهش داشت: به صورت در عین حال تعلیق و پیامدی، مثل هزاران تصویری که با سرعت ۲٤ تصویر در ثانیه جلوی چراغ رژه می روند. هر کدام از این تصویرها، یك تصویر فَوری است و مجموعه‌ء آنها همزمان یك فوری پیوسته‌ء بزرگ - یك فیلم - است و تکثری بی انتها از ایست ها، درست مثل ایست های مکرّر نگاه (دوربین) که نواخت فیلم های کیارستمی را تعیین می کند.

چنین است که پرسوناژ طعم گیلاس، در حالی که در چاله‌ء گوری که برای مردن خویش فراهم دیده خوابیده است، ماه سپید را در بین ابرها و سپس برق یك توفان را می بیند. پس از دیدنِ برق ها، شبِ سیاه یا مرگ است: این را البته ما نمی بینیم. و پس از این لحظه‌ء غرق در تاریکیَ (که به هیچ وجه «محو تدریجی روشنایی تا رسیدن به تاریکی» نیست، بلکه تصویری سیاه یا تصویری از سیاهی است) به طلوع نور می رسیم که تصویری است از روشنی با دوربین ویدئو، در همان محل، در نزدیکیِ درختی که نشانه‌ء محل گور است، در حالی که خود گور را ندیده ایم و بی آن که بتوانیم تشخیص بدهیم که آیا پرسوناژی که در میدان دید ویدئو قرار دارد به راستی همان کسی است که برای مردن در گور دراز کشیده بوده یا نه. ولی هر چه باشد آن پرسوناژ آنجاست، سرگرم روشن کردنِ سیگاری که به دیگری تعارف می کند، و زندگی ادامه دارد، و فیلم به پایان می رسد.

نیروی بداهت، چیزی را می قبولاند و با خود می برد که بیش از یك حقیقت ساده است؛ اگزیستانس یا حضور در عالم هستی. بداهتی که معروف ترین فلسفه‌ء غَربی، یعنی فلسفه‌ء دکارت، در «پس هستم» آن می بینیم، از همین مقوله است. این «پس هستم» چنانکه گاه گفته اند، نوعی «خودآگاهی» (روان شناختی یا درون نگرانه) نیست، بلکه از مقوله‌ء اگزیستانس یا حضور در عالم هستی است. این که چنین

(نگاه پرسوناژ که همانِ فیلمساز باشد). تصویر، عاملِ گشوده شدن دو نگاه به روی یکدیگر است: نگاه او و نگاهی که به او می نگرد. این گشودگی فضا ایجاد می کند، ضمن آنکه رابطه برقرار می کند، فاصلهء لازم و احترام آمیز را هم حفظ می کند. فیلم نمایش نیست، نوعی کشیدنِ نگاه است، کششی است در مسیر حرکت خودش، در عین حالی که کناره ای از مکان را نیز تعیین می کند - کنارهء جعبه ای که فیلم روی آن نمایش داده می شود، کنارهء تصویر گرفته و عرضه شده - مثل کنارهء نگاه، کنارهء کادر و بُرد آن، و تنظیم شدن اش. پردهء سینمای کیارستمی آنقدرها به تأتری که قصه ای در آن اجرا می شود یا نمایشی در آن جریان دارد شبیه نیست که به جعبهء تصویر رَدُکنی که تصویرهایی را از شکاف آن رد می کنیم، یا به قالبی برای هر نوع قالب گیری، درست مثل منظره نمایی که در سابق تصاویر ثابتی را برای نمایش در آن قرار می دادند، شبیه است.

بداهت

بداهت، در معنای قوی اش، چیزی که به معنا دربیاید نیست، بلکه چیزی است که توی چشم می زند و با این زدن بختی برایِ آن چیزی که از مقولهء معنا است باز می کند. بداهت، نوعی حقیقت است، نه به عنوانِ مطابقت با ضابطه ای داده شده، بل به عنوان گرفتن و ضبط. بداهت، انکشاف هم نیست، زیرا، بداهت، همیشه رازی را با خود نگاه می دارد، یا در ذاتِ خود با نگاه داشتن همراه است: نگاه داشت روشنیِ خودش، همان روشنی که خودْ از آنَ سرچشمه می گیرد.

بداهت یا *evidentia*، خصلت چیزی است که از دور پیداست (مثل این که معنای معلومِ *video*، یعنی «می بینم» را به صیغهء مجهول برگردانیم). فاصلهء بداهت، هم معیاری از دوری اش به دست می دهد، هم از نیرومندی اش. آنچه از دور پیداست برای آن پیداست که از چیزهای دیگر بریده میشود، جدا می شود - مثل دو لکه یا لکه دوگانهء طاهره و عاشق اش - و اما آنچه با تمایزش توی چشم می زند: تصویر نیز همین گونه است. تصویر نیز، همیشه چیزی است که از متنی برمی خیزد، یا از کُنه آن متن جدا می شود. تصویر نیز، همیشه نوعی بُرش است، نوعی کادربندی است.

بُرش، اندازه نگاه را تعیین می کند. کناره ها و برهایش را ترسیم می کند، و حدود ظرافت اش را معلوم می دارد. هنگامی که فیلمساز فضایی از چیزها را کادربندی می کند - تپه، جادّه، یك پشته سنگ، بازتاب برگ ها، پهلوی کامیون، نخاله ها، بتون، لوله ها، دوردست ابرآلود یا پر از گردوخاك، خرمن های سنگین و گرم - عنصر نامتمایز را

برد، که این وسط زیر درختان زیتون را هم داریم، ضمن این که گل های سرخ کلوزآپ را هم نباید فراموش کرد). احترام نه این که خم شدن جلویِ اقتدار نیست بلکه چیزی است هم سطح آن چیزی که بدان احترام می گذارد: در همان سطح، ولی در قالبی دیگر. دگربودی اش، دگربودیِ نگاهی دیگر است. کلوزآپ فیلم نگاه هایی است که تماشاگرانِ سینما، ستایشگرانِ فیلمسازان، به همدیگر می افکنند، یا فیلمسازان به تماشاگران، داوران و قاضیان به وانمودسازان یا فیلمسازان به قاضیان، یا فیلمسازان در بینِ خودشان به همدیگر. بار دیگر می بینیم در حالی که خیال می کردیم با حلقهء بسته، با در خود فرورفتگی خاصی سر و کار داریم که برای سینما، هنگامی که رویِ خودش بسته می شود، پیش می آید، به چیزی کاملاً متفاوت می رسیم: به توجهی به جهان که سینما در آن نگاه ها را آبستن می کند، یعنی نگاه ها را به ذات واقع و معنا ربط می دهد.

کیارستمی، در این معنا به نوعی از احترام متقابلِ موجوداتی که با آنها روبرو می شود می اندیشد - یا از آن فیلم می گیرد، موجوداتی که وی با آنها تبادل نگاه می کند، یا نگاهش با نگاهشان تلاقی می کند: مرد و زن، کودك و بالغ، شهری و روستایی، مؤمن و کافر، مشاغل، موقعیّت ها؛ و هر یك از فیلم های او، به نحوی، تغییریابی های پیوسته ای است که بهانه اش را یك جا به جایی و حرکت، در درون چنین معرکهء چندصدایی، فراهم آورده است. آن دو آهنگ بنیادی شاید آهنگ یك جهان سنتی و یك جهان فعلی باشد، اگر منظور از جهانِ سنتی را جهان معنای داده شده و موجود (معنایِ تولد، رنج مرگ، عشق و زحمت) بگیریم، و دومی را جهانی بشمریم که در آن معنا را دوباره باید آفرید، که البته به معنایِ از آنِ خود کردنِ دوباره نیست (مثل معنای کهنی که کسی دنبال یافتنِ آن باشد) بلکه، برعکس، معنایی است دوباره گشوده به متناهیتی که همانا متناهیتِ معنا و حقیقت است. سینما هم استعاره یا تمثیلی از این آفرینشِ دوباره است، هم تحقق آن، یکی در دیگری بافته شده، درست مثل آنچه در حکایت نقش بازی که می خواهد رنج هستی اش را بیان کند، یا در حکایت مردم شناسی که باید از ضبط مراسم مرگ و عزا دست بردارد، می بینیم.

از یك جهان به جهان دیگر، تصویر عاملِ پیوستگی و ناپیوستگی است، همچنان که فیلم عاملِ حرکت و انقطاع است (چون هیچ فیلمی از کیارستمی نیست که در آن بُرش یا فاصله ای، یا توقف، یا ناشناخته ای در کار نباشد: همیشه، دست کم، چیزی یا کسی هست که نمی بینیم یا نمی یابیم). تصویر، در زندگی و دیگر هیچ... فقط این نیست که شکافی در برداشته باشد: خود تصویر هم شکاف و تَرَك است، هم پیوستگی میان گذشته (مردی که با پیپ قدیمی اش در تصویر می بینیم) و یك حال

این توان، توانِ نگاه بسیجیده، فعال شده و جان یافته ای است [که به چیزی اعتناء دارد]: یعنی نیروی التفاتی است نسبت به چیزی که در برابر نگاه ماست. دو کلمهء التفات *égard* و اعتناء *regard* به تقریب یکی اند. نگاه نشانهء فاصله گرفتنی است برای شدت بخشیدن به ضبط، به زیر نظر یا پاس گرفتن (به ریشهء ژرمانیِ *wardon/warten* بنگرید). برای ضبط چیزی، مراقبت و نظارت لازم است، به مشاهده، به توجه و چشم دوختن نیاز هست. نگرنده به چیزی که در برابر اوست و به نحوهء عرضهء آن چیز به خودش چشم دوخته و مواظب آن است: اجازه می دهد که آن چیز خودش را عرضه کند - یعنی میدانی به آن چیز می دهد تا فاصله ای بگیرد، فاصله ای که طی آن حضور آن چیز به حالت ذخیره محفوظ است، و خود آن حضور خودش را در حالت ذخیره نگاه می دارد، مثل همهء دختران جوان پوشیده از حجاب سیاه، که حکم تودهء تیره ای را دارند که چهره های روشنی که فیلمساز می خواهد یکی از آنها را برگزیند (همان طاهره) از آن به سمت وی پیش می آیند.

نگاه، نوعی اعتناء و بنابراین، نوعی احترام است. واژه احترام *respect* نیز از واژه نگاه (*respicere*) می آید: احترام، بدین معنا نگاهی است به سمت نگاهی است از سر توجه، از سر رعایت و مراعات. نگاه درست، احترامی است به ذات واقع، نگریسته؛ یعنی توجه و گشایشی است به نیروی ویژهء آن ذات و خارجیت مطلَق آن: نگاه این نیرو را ضبط نمی کند، اجازه می دهد که به وی منتقل شود، یا با آن ارتباط برقرار خواهد کرد. نگریستن، در تحلیل آخر، چیزی جز اندیشیدن به ذات واقع، چیزی جز آزمودنِ معنایی که به چنگ ما درنمی آید نیست.

ضبطِ تصویر در فیلم - ضبطی که با به تصویر کشیدنِ خستگی ناپذیر خودرو، پنجره ها، شیشهء جلو و آینهء عقب و آینهء بغل، از همهء این عناصر، دیدگاه هایی برای ضبط می سازد - ضبط نیست مگر آن که توانسته باشد به نوعی رهایی تحقق بخشد. کادربندی، نور، مدت نما، حرکت دوربین، همه، جنبشی را سر می دهند که جنبش حضوری در حال شکل گرفتن است. «فیلمساز» چیزی جز تحقق ذات واقع را نمی سازد: همان ذات واقعی که بر اثر نگاهی سرشار از احترام هستی پیدا می کند.

ولی، در این فکرت احترام، نباید دنبال هیچ مقولهء رعایت ملاحظات یا به جا آوردن هر چه بیشتر آداب بود. هیچ مرجع اقتداری بالاتر از اقتدار فیلمساز وجود ندارد، که خود او نیز تابع الزام های نگاه است، موظف است نوری، یا صدایی، را تنظیم بکند یا نکند، یا باید یکی از بیست دختری را- که در بین آنان چند تایشان ممکن است آن یکی باشند - برگزیند، یا این که باید صحنه ای متناسب با اندیشه اش بیاراید، مثلاً دستور بدهد گلدانی را روی ایوان بگذارند (از زندگی و دیگر هیچ... تا باد ما را خواهد

پرندهء مرده را به آنان یاد می دهد: نگاه داری از مرگ در وانمودی از حیات).

[۲] رابطهء مرگ و زندگی، که نه تضادی در آن است، نه دیالکتیکی، بلکه رابطه ای است از آبستنی و باردار کردن متقابل که در آن هر یك از دو طرف برای دیگری و در دیگری همان حیاتی است که ادامه می یابد و «چیزی جز زندگی» نیست که راه دشوارش را به صورت پیچ و واپیچ، سرازیری و سربالایی بی انتها، ادامه می دهد، به هیچ جا نمی رود و همه جا هست، و همیشه از مسیر مرگ می گذرد؛ مرگی که نهان، نادریافتنی و نادست یافتنی باقی می ماند، مثل استخوانِ از گوردرآمده ای که مردم شناس باد ما را با خود خواهد برد سرانجام در آب رودخانه پرتش می کند، ولی در ضمن، بیانگر محل و لحظهء فرود نگاه معطوف به خود روشنایی است: ماه میان پاره های های ابر و رعد و برق های توفانی که مردِ خوابیده در چالهء گور خویش شاهد آن است، مردی که این نگاهش، با عبور از سیاهی، می رود تا به نگاه دوربین ویدئو در آفتابی صبحگاهی تبدیل شود (طعم گیلاس).

[۳] رابطهء ایران کهن و ایران مدرن. مثل رابطهء سنتی که گاه نادست یافتنی است (مراسم عزاداریی که در آن زنان صورت هایشان را با ناخن می خراشند)، گاه قابل طرد (صحبت های پیرمرد دربارهء تعلیم و تربیت) و همواره معلق در تعادلی نامعلوم، مانند تصویری که به دیوارِ شکاف برداشته چسبیده؛ رابطهء جهان مدرنی دشوار ولی ضروری (جهانی که می تواند خانه های مقاوم تری در برابر زلزله بسازد و آموزش بدهد)، جهانی سرسخت و پرآشوب، مثل محوطهء کارگاهی که به سان جرثقیل ها و بولدوزرهایش، توانمند و فریبنده است، رابطهء درختان زیتون و گندم ها با بتون و ارتش.

احترام

در این رابطهء سه گانه که با دقت ترکیب و به هم بافته شده - چندان که هر سه با یکدیگر هم سخن اند، بی آن که از این بابت فقط موازی هم باشند چرا که می بینیم گاه در یکدیگر متداخل می شوند - بازی، همیشه، بر سر چیزی که از سنخ تنشی است که میان تصویر و بی تصویر می دود بی آن که تمایز قطب ها را، مثلاً با قرار دادنِ انسان، زندگی و ایران مدرن در سمت تصویر، چنانکه ابتدا می شود به فکرش افتاد، بتوان کاملاً مشخص کرد.

در واقع، قطبی که ثابت و فقط متمایز باشد در کار نیست: آن چه داریم حرکتی است از یکی به دیگری، و توانِ همین حرکت است، توانی که فیلم نشانهء ضبطِ آن است (به این معنا که فیلم هم این توان را می گیرد تا آن را پس بدهد و محقق اش سازد).

باردارترین ها در تاریخ هنر جوامع پیرامون مدیترانه بوده؛ و دیگری، قطب اسلامی است که در آن، پرهیز از نمایاندن چهره، در سنت یکتاپرستیِ مذاهب توحیدی، تا سرحد اعلای آن پیش برده شده است. این دو قطب، با پیش آمدنِ در سینما (یعنی با ورود به جهان غربی)، با قطب دیگری برمی خورند که قطب یهودی-مسیحی است، و انگارهء دیگری از تضاد دو ارزشه در باب تصویر را ارائه می دهند: بدینسان، منظومه ای پیچیده از روابط میان حضور و غیاب از یك سو، ظاهر و واقعیت، از سوی دیگر، شکل می گیرد. این منظومه - که سینما، هم در عین حال محصولی از آن است، هم، از این پس، عنصر سازنده ای از آن - حدود و ثغور جهانی را ترسیم می کند که قبل از هر چیز از جهان هایی که حضور (وجود، چیز، ذات واقع و انتقال معنا) از نظر آن ها امری داده شده است (مثل هنگامی که در مظاهر و مراسم عزاداریِ سنتی می بینیم) متمایز می شود. در جهانی که جهان ماست، داده شده، اول از همه، پس نشین است: داده شده، تار یا پس نشین است (کافی است دوباره به صحنه های شروع فیلم ها بنگریم: در یا کامیونی که جلوی پردهء سینما را می گیرد، عبور از تونل...).

پس، تصویر بیانگر جهانی است که در آن امر داده شده می باید دوباره داده شود: باید دریافته و دوباره آفریده شود تا آن چیزی باشد که هست (و نگرانیِ خاطر مذاهب توحیدی در باب تصویر ریشه اش در این است که مبادا تصویر، به عنوان امر ایجاد، بازتولید کنندهء فعلِ خدایِ آفریننده شود: فعل الاهیِ کوزه گر را نباید هرگز دوباره بازسازی کرد. این است انگیزهء خاص [ممنوعیت تصویرپردازی] در سنت اسلامی. از این گذشته، سنّت تشیع شاید بیشتر از این لحاظ حساسیت داشته باشد که نکند حرمت ساحت غیاب الاهی یا ساحت راز شکسته شود). ولی، باز دادنِ ذات واقع برای تحقق بخشیدن به آن، درست همان نگاه کردن است.

در حکایت های مربوط به جریان فیلمبرداری و عکاسی - همچنانکه در حکایت پرسوناژ قلابی و حکایت مردی که با چشمان باز دنبال مرگ می گردد (اگر مجاز باشم داستان طعم گیلاس را بدینسان خلاصه کنم)، رابطه ای سه گانه در پیرامونِ این نگاه سازنده گره می خورد و بازی می شود:

[۱] رابطهء مرد (فیلمساز، عکاس) و زن(زنی که، برعکس، بر جریان فیلم برداری نظارت می کند، یعنی خانم شیوا، در زیر درختان زیتون؛ و زنی که نقش مراقب - حامی، نقش مادر را در کلوزآپ به عهده دارد؛ و پیرزنی که می کوشد قالی اش را از زیر آوار در بیاورد در زندگی، و دیگر هیچ... و زنی که نقش زن تودار را بازی می کند، طاهره؛ بر این فهرست می توان افزود دختران دانشجوی موزهء تاریخ طبیعی را، در طعم گیلاس، که ما چهره هایشان را نمی بینیم، ولی صدای استادشان را می شنویم که طرز خشك کردنِ

تصویری در فیلم: آیا نگاه برای تحقق خودش موکول به نوعی قاپیدن در هوا نیست؟ آیا برای رسیدن به ذات واقع باید آن را قاپید؟ عکاس آیا لازم است قاپنده باشد؟ بدینسان، عکس قاپیده شده، که از چنگ «سوژه اش» (که به این ترتیب به «ابژه» تبدیل می شود چرا که با «اُبژکتیف» گرفته شده) در می آید، در ضمن، همان عکسی هم هست که به این «سوژه» داده می شود. وجودِ حقیقی، حضور آن، یعنی ارتباط آن است. به همین سان، در زیر درختان زیتون لازم است چیزی از طاهره، دختر جوانی که برای ایفای نقش برگزیده شده، قاپیده شود، و آن چیز همان است که با آن می توان او را به روی صحنه آورد: باید نگذاشت لباسی را که مایل است بپوشد، باید مجبورش کرد بلند شود و باید وادارش کرد که انواع و اقسام الزامات فیلم برداری را بپذیرد، همچنان که همو را در داستان خیالیِ فیلمی که در داخل فیلم گرفته می شود می بینیم که زیر فشار درخواست های جوانی قرار دارد که خواستار همسری اوست، در حالی که، در داستانِ خیالی فیلمی که می بینیم، زیر فشار اظهار عشق همبازی خویش قرار دارد. این تداخلِ داستان های خیالی در یکدیگر، خودش، نقشی جز این نداردکه آتش انتظار ما را تیزتر کند، و نگاه ما را به سوی ذات واقعی که هست بکشاند: حقیقت طاهره – نه حقیقتی دربارهء او، بل همان حقیقتی که می تواند و می باید از او درآید، همان حقیقتی که پرتوش را در آخرین تصویر فیلم به صورت شبحِ کوچك دخترکی جوان می بینیم که برای یك لحظه با تصویر پسر جوانی درآمیخته است که دوان دوان به او می رسد و سپس به سوی دوربین برمی گردد، در حالی که، در دوردست ها، در ته پردهء سینما، که مثل پایانِ همهء فیلم ها در افق گم می شود راز را می بینیم که تمامیِ قوّت و استحکامِ ذاتِ واقع اش را می یابد بی آن که محو شود یا باطن اش را آشکار کند. پس، تصویر همان قاپیدنی خواهد بود که واقعیتِ ذات واقع را از آن می گیرد تا پس از تأیید، پس از تضمینِ حقیقتِ وجودی اش که مُهر نیرویِ ذاتی خودش به آن خورده (در نیروی تصویرپناهی هست که مانع خیانت های تصویر می شود) به وی بدهد. (طاهره را نزدیك بود فیلمساز، پیش از پایان فیلم، اخراج کند چون زیادی در برابر پرسش ها از دادنِ جواب خودداری می کرد. ولی این به چه معناست؟ به معنایِ این است که او اگرچه در وانمودسازی شکست خورده ولی در واقع موفق شده است. حکایت های وانمودسازی در این جا حکایت های توهمی نیستند: کاملاً برعکس).

شاید تصویر کیارستمی، به همین شیوه، میان دو قطب سنتی که سنت کشورِ اوست (همان سنتی که باد ما را با خود خواهد برد از خلال مراسم عزا استناد مهمی بدان می کند) در حالت کشاکش قرار دارد: یکی از دو قطب، قطبِ عمدهء هنر چهره پرداز است که قطبی بیشتر ایرانی در معنایِ خاص آن است که از کهن ترین و

پرسش ها مابین اشخاصی که در خودرو منتظر نشسته اند رد و بدل می شود در حالی که «آکسیون» اصلیِ در خانه می گذرد) ندارند: زیرا این پرسش ها به هیچ وجه سرشت بازجویی ندارند، کیفیت و مقصود نهاییِ آنها التفات به دیگری است، و نگاه نیز التفات است.

تصویرها و نشانه ها از بین نمی روند: برعکس، حضورشان بیش از هر زمان دیگری اثبات شده است. در شکم زندگی و دیگر هیچ تصویری را چسبانده به دیوار می بینیم که فیلمساز به آن نگاه می کند، و پس از زلزله نیز سرِ جای خودش است: یك شکاف بلند این تصویر را، و دیوار را، دو نیمه می کند. در باد ما را خواهد برد به همچنین، تصاویری بر دیوارها دیده می شوند و گاه در اتاق هایی که دوربین داخلشان نمی شود، فقط می فهماند که تصاویری هست.

در همین فیلم آخری، تصویر با ممنوعیتی نیز همراه است (زنی نمی گذارد از دوربینِ عکاسی استفاده شود) که نمی تواند با ممنوعیتی که در مذاهب توحیدی می بینیم بی ارتباط باشد. یکتاپرستیِ مذاهب توحیدی، قبل از هر چیز القاکننده‌ء پس نشست عنصر الاهی به اعماقِ حضوری ناشناخته است (خدای ناشناخته). ممنوعیتی که زن بر آن تأکید دارد، اینِ امتناع، این گونه پس زدن، با احترام به مرگ و عزاداری، که عکاس، بر عکس، آمده است تا تصویرش را بگیرد، می خواند (دو نگاه در تقابل اند، دو شیوه‌ء التفات داشتن). ولی خود همین ممنوعیت گویی در حاشیه‌ء یکتاپرستی و در دیداری با (که به معنای دیدارِ چیزی نیست) تصویرِ خود فیلم، بازی می شود، دیداری که در عکسی مجلل تر از عکس فیلم های پیشین، عکسی باطراوت تر، عکسی به کلی زیر سلطه‌ء سپیدیِ ده و گندم های موّاج در حرکت باد قرار دارد، پیداست: چندانکه گویی نیروی رنگ ها و حجم ها، پراکنش و بارداری آنها، آنقدر هست که ممنوعیت را جبران می کند یا از حدّ گنجایش آن، که همانا پس نشستِ راز مرگ در اعماق زندگی باشد، فراتر می رود.

و سرانجام، عکّاس (مردم شناسی که با کشور خودش، و مراسم دیرینه‌ء مردمان اش آشناست) را، که زنی در ده مانع از آن شده بود که وی از دوربین عکاسی اش استفاده کند، در حالی که از رو به رو فیلم برداری شده، همچنان که از ته آینه اش هم شده بود، می بینیم که در لحظات پایانیِ شب، در حال عکس گرفتن از زنانی است که با شتاب به سوی خانه‌ء زنی که مرده است روان اند، مرگی که هنگامی اتفاق می افتد که مهلت اقامت گروه فیلم برداری، که برای ضبط مراسم عزا به ده آمده بود، به سر رسیده است. عکسی که او می گیرد عکسی است که قاپیده می شود، به هر دو معنای نهفته در کلمه، یعنی لحظه ای است قاپیده در هوا، مثل احتمالاً هر عکس دیگر، مثل هر

می آید و خودش را معرفی می کند؛ عرضه شده، آماده است، جای انتظار و اندیشه است، حضوری است که خود آن گذری است به سویِ یا به درونِ حضور. چنین است که در یکی از «سکانس» های آخری طعم گیلاس، مردی را می بینیم که به انتظار دریافتنِ مرگ نشسته است، در ساعات آخرِ روز، روی تپه ای که از آنجا منظرهء شهر پر از ساختمان های بلند در حال ساخته شدن و جرثقیل های باعظمتی که یکی شان هم با حرکتی کند، در متن شفقِ شامگاهی، شروع به چرخیدن می کند، زیر پایِ اوست. اینجاست که آدمی به فکر این می افتد که برای گرفتن چنین تصویری چه تمهیدی به کار برده شده: آیا با تلفنِ همراه به جرثقیل چی گفته اند حرکت کند؟ یا فیلمساز مدت ها منتظر چنین صحنهء مناسبی مانده؟ و این تفکر فاصله دار، در ضمن، تفکری نیست که به همین دلیل از فیلم خارج باشد: این تفکّر هم جزو نگاهی است که فیلمساز به کمك بازویِ در حال حرکت جرثقیل در بیننده اش برمی انگیزد. او این نگاه را در حرکت به سویِ فیلم و در خود فیلم قرار می دهد: می شود گفت که او از این نگاه یك نگاه فیلم گیر می سازد - و این قضیه چنان است که گویی کیارستمی مرتب در حال ساختن تماشاگر فیلم خودش است، یعنی نه اینکه تکنیکی را به وی بیاموزد، نه، بلکه چشمانِ او را به حرکتی که همان نگاه باشد می گشاید.

نگاه / تصویر

کیارستمی، به جای تصویرها و نشانه ها، همه جا نگاه را قرار می دهد. یا دقیق تر بگویم، «به جایِ» آنها قرار نمی دهد، چرا که تصاویر یا نشانه ها، در فیلم های او از بین نمی روند، ولی کیارستمی آنها را در جهت نگاه بسیج می کند و نگاه را در جهت ذات واقع. نگاه: دقت کادربندی، دقت حسّاسیت نوار فیلم، دقت نور - از فصل گرفته تا لحظهء روز، تا تصویربرداری با عدسی یی که از خودرو جدا نیست (خلاصه، همه اش سینما و نه چیزی دیگر، ولی، اگر بشود گفت، سینمایی تشدید شده، سینمایی از درون رانده شده به سوی ذاتی که باعث جدایی کامل آن از نمایش و تغییر جهت دادن اش به سویِ حضور می شوند، که این خودش یعنی نیروی تحرك حقیقیِ «نمایش» مورد بحث را درك کردن). و حضور، کار بینش نیست حضور با دیدار و با نگرانی یا با غمخواری معنا پیدا می کند. به همین دلیل، نگاه، همچنین، مجموعهء پرسش هایی است که در این فیلم ها تکرار می شوند: از کجا می آیی؟ اهل کجایی؟ چه می کنی؟ چه فکر می کنی؟ پرسش هایی که اغلب رابطه ای با آن چیزی که گمان می رود «آکسیون» فیلم باشد (مثلاً بارزترین نمونه اش، در کلوزآپ که همین ترکیب از

ولی، آن حرکتی که بدینسان، خود وجود سینماست (نه موضوع آن، نه آن چیزی که سینما قرار است نشان دهد، یا به ما پس بدهد، چنان که از مفهوم سینما، به عنوان چیزی که در کل جز پیامدی «تصاویر متحرك» چیز دیگری نیست برمی آید) چیست؟ «حرکت همان است که فقط هنگامی رخ می دهد که کلّ نه داده شده است، نه داده شدنی».[1] حرکت، جا به جایی یا انتقالی که ممکن است میان جاهای داده شده در کلیّتی که خود آن نیز داده شده است صورت گیرد نیست. حرکت، بر عکس همان است که در وضع و حالت جسمی که دنبال جای خودش می گردد می بینیم، جسمی که، بنابراین، در وضع و حالتی است که جایی ندارد یا دیگر نمی تواند داشته باشد. من (به صورت مادی یا ذهنی) هنگامی می جنبم که - از دیدگاه هستی شناختی - در جایی که - از دیدگاه مکانی - در آن هستم، نباشم. حرکت، یا جنبش، مرا به «جای دیگر» می برد، ولی «جای دیگر» از پیش داده شده نیست: با آمدن من به آنجاست که به «آنجا»یی تبدیل می شود که من از «این جا» به آن رفته ام. همهٔ فیلم های کیارستمی، که من از آنها در این جا سخن می گویم، به نحوی کاملاً هماهنگ به نوعی اشاره به جای دیگر ختم می شوند: محل تازه، دوردست تازه ای که نزدیك می شود، از آن خود کردن تازهٔ «جا»یِ دیگر از راه گشایش بدان. برای آن که از همهٔ آنها در اینجا صحبت نکنیم فقط به ذکر موردِ خانهٔ دوست کجاست؟ بسنده می کنم: دست معلّم روی دفترچهٔ تکالیفی که کودك به جای دوستش نوشته است می لغزد: میان دو برگ از دفترچه، گل خشك شده ای را می بینیم؛ معلم خطی می کشد و دفترچه را می بندد: این دفتر به محلّ تازهٔ دوستی، همچنانکه به محلّ توهّم معلّم و نوعی از حقیقت دربارهٔ تعلیم و تربیت، تبدیل شده است. و این محل همان جایی است که حرکت خط در آن جا می گیرد، همان خطی که معلّم آن را به جای خطّ دیگری می گیرد، ولی در عین حال ضبط یا سینماتوگرافیِ آن همه پیچ و واپیچ های نفس بُری است که برای آوردنِ دفترچه در فیلم می بینیم.

حرکت، نقطهٔ مقابل بی حرکتی نیست، یا، اگر دلتان می خواهد، بی حرکتی، ایستا نیست، همان بی حرکتی یی که در همهٔ فیلم ها گاه از آن منظره ای است، گاه از آنِ پرسوناژی که پشت فرمان خودرواش نشسته و تکان نمی خورد، و گاه بی حرکتیِ دوربینی است که رویِ نماهای بلند ثابتی ایستاده، نماهایی که در آن ها بعضی اوقات هیچ چیزی روی تصویر نمی جنبد، یا بسیار به ندرت می جنبد: حرکت، گشودگی به بیحرکت است، حضوری است به عنوان به راستی حاضر، یعنی حضوری است که جلو

۱ - Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image - mouvement,* Paris, Minuit, 1983, P. 17.

شکی نیست که بُن مایهء توهم انگاری، با همهء جنبه های خلافْ آمد عادت نمایش، هنوز به کلی از بین نرفته و همچنان دست اندرکار است اما نقش یا نقَش هایی را که در «فیلم های دربارهء فیلم»، مثلاً داشت، مثل شب آمریکایی، اثر تروفو، دیگر ندارد. به خلاف آن چه به نظر می رسد ابتدا برخی از مفسّران خیال کرده باشند، این بُن مایه هرگز حرفَ کیارستمی نبوده. کیارستمی به فیلم سازی دربارهء فیلم، یا در فیلم، علاقه ای ندارد، یا به تکرار فیلم در داخل فیلم. دروغ، از نظر کیارستمی، فقط به حقیقت می انجامد، و بُن مایهء ظواهر فقط جایی به میان می آید که بر شیوهء به حرکت درآمدنِ نگاه و ذات واقع، هر دو، تأکید شود. کلِ قصّه کلوزآپ همین است، یا قصهء باد ما را خواهد برد، که در آن از تعدادی از کلك ها و دروغ هایی که در ساختنِ زندگی و دیگر هیچ لازم بودند، پرده برداشته می شود، گیرم به شیوه ای که این نوع پرده برداری، خودْ، حکایت تازه ای را وارد می کند که به همان اندازهء حکایت نخست، نه بیشتر نه کمتر از آن، حکایتی برون ذات است و چهرهء دیگری است از ذات واقع که همیشه از این چهره ها بسیار دارد.

چیز غلتان

در آخرین فیلم ساخته شدهء کیارستمی، باد ما را خواهد برد، صحنه ای را می بینیم که صحنهء از سر گرفته شده ای از کلوزآپ است؛ بُن مایهء سینماییِ بنیادینی (مثل «نت بنیادین») که در فیلم آخر دوباره بازی می شود: در فیلم آخر یك سیب است و در کلوزآپ یك قوطیِ دراز فلزی، که تا مدتی روی زمین می غلتد و دوربین هم، به دنبالِ حرکتِ سرگردان و بی هدفِ آن در فیلم، حرکتی که گویی از خودِ فیلم (از سناریواش، اَز حدود صحبت فیلمَ) خارج خواهد شد، ولی حرکتی است کَه خصلت سینمایی یا حرکتیِ فیلم در حالتِ ناب آن بر همان متمرکز شده است، به راه می افتد: این نمونه ای است از حرکت درحالت ناب آن، که منظور از آن حتی «مجسم کردن» سینما نیست بلکه بیشتر برای نشان دادن غلتیدن و به جریان افتادنِ فی نفسهء یك نوع کشیده شدگیِ پایان ناپذیر است. چیزی می چرخد و با چرخش خود به جایی هم نمی رسد مگر به نوعی بی حرکتی، به نوعی توقف (مثل «تصویر متوقف»)، که بنیاد حقیقت حرکت است، همچنان که حرکتْ، تمامیِ حقیقت شیئی بود که به دلیل شکل مدوّرش می غلتید. پس، خودرویی که در خلال فیلم ها، همچنان که از وسط درختانِ زیتون، می راند و پیش می رود، بیانگر حقیقت سینماییِ دوگانه ای است یك بار به عنوانِ جعبهء نگاه، و بار دیگر به عنوانِ حرکت مدام.

صحنه های کوتاهی می آورد که در آنها درس داده می شود - اغلب توسط سالمندتر به کم سن و سال تر - در حالی که سالمند، خودش، دنبال چیزی می گردد، یا می بینیم که صحنه های سؤالیّ و شاید حتی گاه بشود گفت، صحنه های بازجویی بسیار دارد که در آنها یکی از دیگری می پرسد چه می کند؟ از کجا می آید؟ و مانند اینها.

البته، تأثیر این واقعیت را که کیارستمی تا مدّت ها در یك مؤسسهء پرورشی کار می کرده و یا این که در فرصت های متعدّد مایل است که بیننده به واقعیت کشورش به عنوان یکی از کشورهایی که در آنها تعلیم و تربیت، حتی در حدّ ابتدایی، از شرایط فوری و فوتی برای راهیابی به جهانِ کنونی است، توجه کند، در این میان نمی توان نادیده گرفت. ولی سینمای او با سینمای آموزنده ای که در بسیاری از تلقی های «مستندساز» می بینیم فرق کلی دارد، اگر چه برخی از جنبه های فیلم های کیارستمی، به شیوه ای بسیار حساب شده، به فیلم مستند، یا به گزارش روز شبیه است؛ این، نوعی جا به جایی در ایستار و هدف «هنر» است: در این جا، به تماشایِ اثری نشستن، جای خود را به حرکتی داده است که از برانگیخته شدنِ علاقه و از پرورش - در معنایِ دقیقی که از این کلمه برمی آید: ورزاندن... از پروراندنِ نگاه برای نگریستن به جهان، نگریستنِ به جهانی که سینما در آن زندگی می کند، برمی خیزد؛ نگاهی که گویی دستش را گرفته اند و به سفری برده اند که برای آشنا شدن با چیزی نیست، که به آگاهی یافتن از رازی نمی انجامد، بلکه منظور از آن، قبل از هر چیز، به حرکت درآوردنِ نگاه، جنباندنِ نگاه و حتی به تکان درآوردنِ آن است تا دوردست تر برود، فراتر و درست تر بنگرد؛ بنابراین، بسیار دور از آن چه ممکن بود از فکر یك هنر اضافه بر سازمان متصوّر باشد، این جا با نوعی به تکان درآمدنِ کلّ هنر، در نوعی از ساز و کار سینمایی سر و کار داریم که کلیت رابطه با جهان را دوباره به پرسش می نهد: چرا؟ برای این که این جهان در حال چرخیدن بر پاشنه های خویش است، و سینما، بسی بیشتر از ضبط سادهء صور حرکت، از بیش از یك قرن پیش تا کنون، از زمرهء به حرکت درآرندگان و برانگیزندگانِ این جا به جایی است: و درست همین معناست که از کلمهء سینما - که به جای سینماتوگرافی قرار گرفت و نمی شود آن را فقط شکل کوتاه تر شدهء واژهء اخیر دانست - برمی آید.

سینما، بیش از آن که نمایش باشد، به حرکت ذات واقع تبدیل می شود. روزگاری دراز لازم بود تا توهم واقعیت - توهمی که نخست حیثیت هایِ مبهم سینما را بدان ارتباط داده بودند، چنانکه گویی سینماست که غریزهء تقلیدیِ دیرینهء غرب را تا سرحدّ نهایی اش پیش برده - دست کم در حدّ گرایش از خودآگاهی سینمایی مان، یا از خودآگاهیِ خود سینما، زدوده شود، و به حرکت درآوردنِ نگاه جای آن را بگیرد.

عمیق تری بود: «هنر» خودش در جهش وارد شده بود؛ از آن زمان به بعد، تعداد هنرهای اضافی آن چنان رو به افزایش بود (مثل «ویدئو»، «پرفورمانس»، «بادی آرت»، «انستالاسیون» و مانند این ها) که شمارش آنها ناممکن می نمود. نه این که انواع هنرها متعدد شده باشند، بل برای این که شمارش - اگر منظور این بود که خود هنر به عنوان هنر اساساً بسیار و حتی متعدّد می شود - معنایی نداشت؛ به عبارت دیگر، «هنر» وحدت مفروض اش را (که بیگمان هرگز واجدش نبوده) از دست می داد، ولی در همان حال، با حدّتی به کلّی نوین مسئله ای را پیش می کشید که می شد گفت مسئله ای مربوط به ذات اساساً متعدّد هنر بود؛ از سوی دیگر، این تعدّد فقط تعدّد انواع گوناگون هنرهای متمایز از هم نبود، بلکه تعدّد درونی برخی از آن ها - و شاید بالقوه همهء آن ها - نیز بود: در چنین حالتی، قضیه این بود که سینما درست از تعدّدی درونی، حتی از چندین تعدّد درونی، تعدّد تصاویر، تعدّد تصویر، موسیقی و گفتار، و سرانجام تعدد حرکت ساخته شده است؛ کیارستمی با نحوهء استفاده اش از موسیقی، که هرگز در نزد او پیوسته نیست، با توسل اش به عکس (صحنه های عکاسی یا عکس های موجود روی دیوار)، با دوگانه سازی شخصیت فیلمساز، بر این تعدّدها با کمال میل تأکید می کند. ولی از این ها گذشته، مجموعهء ایستار و شیوهء او - و به طور اخصّ شیوه ای که او فیلمساز یا فیلمسازها را وارد صحنه می کند - در مقایسه با ایستار کلاسیك «هنرمند» در قبال «اثر»ش، نشانگر فاصله ای از پیش اندیشیده است: به جای این قطبیّت [یعنی «هنرمند» و «اثر»]، که به «نظام هنرهای زیبا» برمی گردد، این جا به حرکت درآوردن همزمان فیلمساز و فیلمی را که ساخته می شود داریم؛ فیلمساز، دائم در فیلم، به اصطلاح در حرکت است، یا از فیلم خارج می شود تا دوباره واردش شود؛ از خلال این حرکت مدام، که سرانجام به نوعی جنب و جوش که (در زیر درختان زیتون و باد ما را خواهد برد) به صورت داده ای از داده های سازندهء سینما نشان داده می شود، یا به نوعی ناآرامی و ناشکیبایی می انجامد که خلاصه در سراسر فیلم ها هست، و نقطهء تعادل عجیبی در مقایسه با کندی تا سرحد بی حرکتی بسیاری از نماهاست (مسیر پیچ و واپیچ دار خودرو در متن منظره ای تغییرناپذیر که از خانهء دوست کجاست؟ به بعد، همچون مسیری واحد در همهء فیلم ها دیده می شود و گویی خلاصهء رمزگونه و نمادینی از این سینماست)، آن چه وجودش با سماجت تمام به چشم می خورد، نوع صحبتی است که در آن عنصر «زیباشناختی» تابع چیز دیگری قرار می گیرد که می توانیم آن را، دست کم به عنوان آزمایشی، عنصر «آموزنده» و «کشّاف» بنامیم: به چشم خود می بینیم و لمس می کنیم که این فیلمساز نخست نگران این است که چیزی به ما بیاموزد، همچنان که می بینیم پشت سر هم

زیتون باشد)، و می تواند تصاویرش را همه جا نشان بدهد (مثل «جام جهانی» در زندگی و دیگر هیچ...). ولی، همین سینما، در ضمن، در تجربهء همگان حضور دارد: مثلاً در تجربهء پرسوناژ کلوز آپ که از هویت فیلم سازی سوء استفاده می کند و چهرهء او را به خود می گیرد تا از راه این وانمودسازی به چیزی دست بیابد که خودش آن را همچون واقعیت بیان زندگی در رنج تلقی می کند.

آن چیزی که در این فیلم می توانست حکایت یك دیوانگی شیرین یا یك افشاگری از توهم سینماتوگرافیك باشد، برعکس، با آمدنِ فیلم ساز حقیقی به صحنه - حتی با آمدن دو فیلم ساز حقیقی یکی آن فیلم سازی که وانمود شده، و دیگری خود کیارستمی، - در عین حال با نوعی بازگشت به واقع ختم می شود که نشانهء نوعی محو شدنِ تدریجی فیلم است، فیلمی که صدایش قطع و وصل می شود، در حالی که تصاویر مورد نظرش نیز از دست می روند و در اوج رفت و آمد میان شیشهء جلو و آینهء بغل (که پر از سوسو و انعکاس نور است) به هم می آمیزند، ضمن آن که صدایی می شنویم که می گوید «حالا فهمیدم یعنی چه» و دسته گل سرخی را - که رنگ سرخ اش آشکارا به عمد انتخاب شده است - می بینیم که تصویر آبی - خاکستریِ کوچهء پرهیاهو را می برّد، دسته گلی شبیه به شاخصِ خود سینما شکفتگی نگاه در میانهء غوغایِ هر روزی.

دوربین، در این سکانسِ پایانی، در دید اول، به شیوه ای پلیسی، جستجوگر و کنجکاو عمل می کند؛ دوربین بر آن است منظره ای را بگیرد، دنبالِ آن است که یك نظر دیگر رویِ نقشْ بازی که تاوانِ خطایش را پس داده است داشته باشد: در واقعیت، این دوربین در پی چیزی نیست و هیچ چیز را ضبط نمی کند - چون این دوربین، در ضمن، سازنده ای است که بُرش ها و آمیختگی ها را می سازد - ولی دوباره تمامیِ سینما را که گمان می رفت پایش در گلِ صنعتگری های خویش گیر کرده باشد به سویِ ذات واقع می گشاید.

هنر اضافه بر سازمان

هنگامی که نامگذاری «هنر هفتم» اختراع شد، مرجع استنادش «نظام هنرهای زیبا» بود که تعداد آن ها از مدت ها پیش، کم و بیش، ثابت مانده بود، و با این نامگذاری دو کار انجام می گرفت: هم آن نظام به رویِ تعداد بیشتری از هنرها باز می شد، هم سینما به مقامی می رسید که نخست گمان می رفت دور از حدّ این نمایش سرگرم کننده باشد. ولی، در واقعیت، این عمل مقدمه و گشایندهء حرکتِ واژگون ساز بسیار

پرده‌ء آبیِ آسمان که آن بالاهاست، و هواپیمایی که از دلِ آن می گذرد (طعم گیلاس)، باز می ایستد.

سینما، بیانگر - یعنی تسهیم کننده (منتقل کننده‌ء) شدت نگاه به جهانی است که خودش جزیی از اجزاء آن است (مثل سینما به معنای خاص کلَمه، و مثل ویدئو، مثل تلویزیون، ولی همین طور، مثل عکاسی و موسیقی به این مایه ها برمی گردیم). سینما، به این معنایِ دقیق کلمه، جزو جهان است، جزیی که در ساخت دادن به جهان چنان که هست دخیل بوده: مثل جهانی که در آن، نگاه به ذات واقع، با عزم تمام جانشینِ انواع بینش ها، پیش بینی ها، و پیش گویی ها شده است.

آبستنی

بدینسان، هیئت جدیدی از تجربه شکل گرفته است: در قالبِ این هیئت جدید که از اختراعِ هنری اضافه بر سازمان مهمتر و بالاتر است، چیزی پا به میدان گذاشته است که می توان گفت آبستنیِ تازه ای است، و مقصود از این اصطلاح نیز، درست مطابق با معنایی که در خود واژه هست، قالب و نیرویی است که پیش از هر تولدی دست اندرکار است و آن تولّد را به ثمر می رساند، نیرویِ رانشی که انگاره‌ء تجربه ای در حال شکل گرفتن را به پیش می راند.

به عنوان قیاس، شاید غیرممکن نباشد تصوّر کنیم که چاپ، نوعی از این آبستنی بوده که در مسیر قالب گیریِ تجربه‌ء دگرگونی پذیرفته از راه شرایط جدید خواندن و نوشتن، انتقال، دانایی و توانایی، و نمایش میسر شده است. یا می توان به آبستنیِ دیگری به نام موسیقی و تمامیِ آن عالم اصوات از زمانی که به طور کامل بازتولید کردنی شده است اشاره کرد. قیاس های دیگری نیز ممکن است منتظر نوبت باشند. در این مثال ها، هر بار، بحث بر سر دوباره شکل گرفتنِ تجربه و بنابراین، جهان است.

بدینسان، سینما، از این پس (البته با عکاسی و بر مبنایِ آن: کیارستمی، دائم این موضوع را به یاد ما می آورد، و باید به آن برگردیم) معلوم خواهد شد که چیزی بس فراتر از بستر به نسبت تازه ای برای بیانِ وجوه تجاربِ تا کنون شناخته (سرگذشت یا احساسات، افسانه یا رؤیا، و مانند این ها) است. سینما، فراتر از بستر بودگی اش که همچنان به قوت خود باقی است، سازنده‌ء نوعی محیط طبیعی است: محیط طبیعیِ نوعی نگاه و نوعی از ذاتِ واقع به عنوان امر نگریسته. سینما، که همه‌ء این ها با هم است، می تواند در همه جا حاضر باشد، می تواند از همه چیز فیلم بگیرد، از این سرِ زمین تا آن سرش (و با این کار نشان دهنده‌ء دورادورِ شبح های ریز پایانِ زیر درختان

درستیِ آن. البته، بیگمان، نه بداهت آن چیزی که فقط داده شده باشد (پیش پای ما، یا به نحوی آزمونی؛ اگر البته هرگز چنین چیزی امکان داشته باشد)، بلکه بداهت آن چیزی که چون بدان می نگریم خودش را به ما نشان داده است. اینجا، سینما، داعیه ای بسیار دور از بینشی دارد که فقط «بینشگر» است (یعنی نگاه می کند تا «ببیند») سینما، در اینجا، در حکم به توان درآوردنِ نگاه است. اگر این نگاه مواظب چیزی باشد که بدان می نگرد، در این صورت است که مواظبِ ذات واقع خواهد شد: مواظبِ همان چیزی که، درست، در برابر جذب شدن در بینش («جهان بینی» تصورات، تخیل) مقاومت می کند.

سینما هنر پنداره (یا اسطوره) بوده، و نوعی نشانه شناسی (ترکیبی از نشانه ها، یك نوع «زبان»، چنانکه گفته می شد) بوده. و به این هر دو عنوان، نمی توانسته فرق خودش را با نقاشی و عکاسی، از یك سو، و با تئاتر و سیرك از سوی دیگر، به طور کامل مشخص کند. سینما، بی آنکه از این سازهای گوناگون به کلی ببرّد، یا دیگر رابطه ای با آنها نداشته باشد، و در حالی که همچنان در بین آنها در حالتی از کشاکش و تنش است، در اینجا و اکنون به قالبی از عرضه یا ارائه تبدیل می شود که البته از آغاز هم بوده، ولی امروزه دیگر آن قالب را به اسم خودش به ثبت می رساند. دقیق تر بگویم، سینما اکنون به آن نگاهی تبدیل می شود که جهان ممکن اش می کند و خواستارش هست، جهانی که جز به خودش و ذات واقعش به چیز دیگری استناد نمی کند: به همین دلیل، زندگی و دیگر هیچ... تا این جای کار، در آثار کیارستمی، جایگاهی قاطع دارد. در این فیلم سخن بر سر زندگی است چنان که می گذرد و چنان که رو به سوی هیچ چیز دیگر ندارد، مگر در مرگی که، شگفت انگیزانه و دردمندانه، مانند تولد، عشق، تماشای جام جهانی یا فیلم برداری، بخشی از آن است.

مرگ جزو زندگی است به جای آن که زندگی را جزو چیز دیگری غیر از خودش کند. مرگ، ضد زندگی نیست، یا گذاری به حیاتی دیگر نیست: مرگ، خودش، لکّه کوری است که نگاه را باز می کند و چنین نگاهی است که فیلم زندگی را می گیرد (همان طور که در پایان طعم گیلاس آشکار می شود)، نگاهی که با آن باید نگریست اما خودِ آن چیزی که ببینی اش نیست، خودِ آن از این مقوله نیست (چنان که در باد ما را با خود خواهد برد می بینیم). به همین دلیل، مرگ، همیشه، تا این حد نزدیك به تولد است: در زندگی و دیگر هیچ... کودکی که در ننویش می گرید، زیر درختانی انبوه که گویی پیرامونِ او به پاسداریِ زندگی ایستاده اند، و در باد ما را خواهد برد، تولدی داریم که پس از بارداری پیش می آید. شاید همچنان بحث بر سر تولّد نگاه باشد، در هر لحظه، در هر نما، نگاهی که روی تصویری، روی چهره ای، یا منظره ای، یا روی

که پیشدرآمدِ همهء فیلم ها به عهده اش دارند، و همان کاری است که در هر فیلمی تعدادی از نماها، که گویی در تأیید آن پیشدرآمدها ساخته شده اند، بدان اختصاص یافته اند: کادربندیِ پنجرهء خودرو، صحنهء عکس برداری، نمایِ توی آینهء عقب، یا، همین طور، در باد ما را با خود خواهد برد، نمای ممتدی که روی «فیلمساز» (مهندس، مردم شناس، در هر صورت، عکاس) می بینیم که سرگرم تراشیدنِ ریش خویش است و گویی از توی آینه ای که رو به روی او قرار دارد فیلم برداری شده، نمایی که از لحاظ نگاه رویِ خودش، ناممکن است، چون خود آن ناممکن و نامتناهی است: در این نما بازتابی در کار نیست، زیرا این ما هستیم نه «خود او» که باید به این نگاه سرگرمِ نگریستن به ریش تراشی نگاه کنیم، در حالی که همهء حواس ما معطوف به این است که ببینیم منظور نهانیِ او از این طلبِ تصویر چیست، اویی که قاطیِ کاری شده است که به او مربوط نیست، چرا که آمده از مراسم عزاداری یی فیلم بگیرد که نمی تواند آن را از آن خویش سازد. ولی، درست به همین ترتیب است که ما خواهیم توانست، با او و به رغم او، نگاه درستی داشته باشیم، یعنی التفاتی به این عزاداری پیدا کنیم، التفاتی به این زنانی که مراسم اش را انجام می دهند، و به این مراسم دیرینه شان.

ذات واقع

بحث بر سر این نیست که تصویر ما را مجذوب خود می کند: بحث بر سر این است که تصویر، همچون تصویر، به ذات واقع باز می شود و فقط هموست که از این خصلت گشایش به سوی ذات واقع برخوردار است.

واقعیت تصویر همانا دسترسی داشتن به ذاتِ واقع است: به ذاتی که از پایندگی و مقاومت، مثلاً مرگ، یا مثلاً زندگانی، برخوردار است. پس، در برابر نگاه فیلم سازی که قرار است ما در داخل آن جا بگیریم، دیگر جایی برای بحث از بازتاب پذیری یا نظرورزی در باب نگاه و تصویر وجود ندارد. این جا دیگر نه مسئلهء فورمالیسم (یا اگر مایلید، «سمبولیك») مطرح است، نه مسئلهء خودشیفتگی (یا می شود گفت «پنداره») بینش. بحث بر سر بینش نیست - بینشی آینده بین یا شاهد، توّهم زا یا توّهم زده، فکرانی یا شهودی - بلکه فقط بر سر نگاه است بحث بر سر گشایشِ نوعی دیدن به سمت یك ذات واقعی است که آن دیدن خود را به استقبال آن می افکند، یا امکان می دهد که به همین ترتیب افکنده شود. بحث ما بر سر همین گونه «افکندن» و «افکنده شدن» است، و از دامنهء بُرد آن: افکندنِ نگاهی به شدت یك بداهت و به

معنایی که، در زبان فرانسه، در اشاره به روزنه یا منفذی گفته می شود که از آن جا می توان چیزی را زیرِ نظر یا مشاهده گرفت، یا به آن سرکشی کرد (در مسیر یك کانال، یا در داخل یك ماشین) این جا نگاه، نوعی ورود در یك فضاست، نوعی رسوخ است، پیش از آنکه ملاحظه کردن یا نظاره کردن باشد.

کیارستمی، اغلب، پردهء سینمایش، و همراه با آن، البته، فیلم اش، یکسره حالت منفذی به مکان یا روزنه ای به جهان را دارد: مثل دری که به حالت نیمه باز، در نمای نزدیك آغاز خانهء دوست کجاست؟ می بینیم (دری که به سپس به صورت یك مایهء تصویری سراسر فیلم را درمی نوردد: از درِ کلاس تا درِ خانه ها)، یا مثل پنجرهء خودروی سواری در زندگی و دیگر هیچ... و طعم گیلاس، که فیلم با آن ها به خارج گشوده میشود (یا مقدماتش چیده می شود) تا بعدش همین بازگشایی، همین مقدمه چینی و همین اندازه از گشایش (نگاه) به تقریب هرگز قطع نگردد.

در جعبهء نگاه سالن سینما، نگاه بیننده، در درجهء اول در مقابلِ نمایش، یا در مقابل تماشا قرار ندارد، بلکه قبل از هر چیز (و بی آنکه موضوع تماشا منتفی باشد) نگاه بیننده در جعبهء نگاه دیگری که نگاه فیلمساز باشد داخل می شود. به همین ترتیب است که در پیشدرآمد زیر درختان زیتون، بازیگری که نقش فیلمساز را به عهده دارد جلو می آید و در حالی که رو در رو به ما می نگرد نام و نشانِ خودش را می گوید. نگاه ما در نگاه او جا می گیرد، درست مثل کسی که پشت سر دیگری است و پا در جای پای او می گذارد و پیش می رود: در شروع کلوزآپ، گذر ناگهانی یك کامیون، در نمایی نزدیك به سمت چپ، دو مأمور انتظامی را از گوشهء دیگر کوچه به ما نشان می دهد که پشت سر مردی، که تند تند به سمت راست کوچه حرکت می کند، و گام به گامِ او پیش می روند و همین حرکت دوگانه خودش دیگر نگاه ما را با خود می برد، یا این نگاه را «برمی دارد»، در معنایی که امروزه مثلاً می گوییم فلان کس گروهی را با خود «برمی دارد» و به آن حرکت می دهد. این جا بحث بر سر انفعال پذیری، یا حتی بحث بر سر اسارت نیست، بحث بر سر این است که با یك نگاه همراه بشویم تا ما نیز به نوبهء خود بتوانیم بنگریم. نگاه ما اسیر نیست، اما مسحور است، به دلیل این که ملزم است، بسیجیده است. این موضوع، بدون فشاری که اجبار می آورد، ممکن نیست: ضبط تصویر به روشنی مثل نوعی نظام آداب است. نوعی آمادگی و پذیرش طرز رفتار در قبال جهان است.

کیارستمی، نگاه بیننده را بسیج می کند: او این نگاه را فرا می خواند و بدان جان می بخشد، او این نگاه را به حالت بیداری درمی آورد. این جور سینما، اول از همه و به طور بنیادی از این جهت حضور دارد که چشم ها را بگشاید. و این همان کاری است

است از آنها، نیست؛ منظورم بیانِ قالبِ اصولیِ نگاه است: بداهت و قطعیت نگاه سینماتوگرافیك ویژه ای که التفاتی به جهان و حقیقت جهان دارد. این سینما (که من، در اشاره به آن، از نام کیارستمی فقط به عنوان مثال و مظهر استفاده می کنم، نه این که سینمای مورد بحث محدود به این نام باشد) می گوید که این قالب اصولی، در این جا و هم اکنون، در همین ایامی که ایام چرخشِ قرن اند، زاییده می شود و راه تازه ای پیش پای سینمایی که عمری از آن می گذرد، سینمایی که قرنی را پشت سر گذاشته است، می گشاید.

کیارستمی، با استواری، با مهربانیِ سرسختانه، خطاب به ما می گوید: چشم های شما تا به حال صد سال از سینما را دیده، صد سالی که در خوی یا در آداب شما جا گرفته است. این سینما ریشه در فرهنگ تان - یعنی در شیوهء زندگی تان - دارد، درست مثل درختِ زیتونی که کسی حتی از حالت خودروی آن باخبر نیست، یا مثل دیگر درخت هایی که من دوست دارم فیلم شان را بگیرم، یا نگاه شان کنم. شما که دیگر مثل بچه ها نیستید که برای کشف کردن یا به شگفت درآمدن جلوی چراغ جادو نشسته باشید. شما تا به حال بسیاری از «انواع» و اسطوره های سینمایی را چیده و واچیده اید. و رابطهء سینما را با ذات واقع و عالم توهم، با تاریخ، با رؤیا و افسانه، به اقسام شیوه ها سنجیده و تکنیك های تصویرسازی، فیلم سازی، فیلم برداری و تدوین را از هر جهت آزموده اید. شما، با استفاده از تجربهء سینما و به مرور زمان، تمام راه های مربوط به امکانات نمایش را رفته اید. ولی، از این میانه، اندك اندك، به نوعی از امکان نگاه، دست یافته اید که دیگر، به معنای دقیقِ کلمه، نگاهی دربارهء نمایش، یا دیدی نمایش دهنده نیست.

به نسبتی که سینما به یکی از صور فرهنگیِ زندگی ما تبدیل گردیده، زمینه برای شکل گیریِ نگاهی فراهم شده است که راستش دیگر نگاه دربارهء نمایش (نقاشی یا عکس، تئاتر یا تماشا به طور کلی) نیست، دیدی است که خصلت اصلی تفاوت آن را باید، قبل از هر چیز، در تفاوت وضع یا ایستار آن دید: در سالن سینما، بحث بر سر این نیست که کاری کنیم که زاویه یا فاصلهء دید تغییر یابد، یا بنگریم در حالی که اندریافت ما از محیط طبیعی شیئی که بدان می نگریم همچنان به حالت خود باقی باشد. نگرنده، در دلِ تاریکی، به صندلیِ تالار نمایشی چسبیده که نمی شود (همچنان که در تصویر دیگری ممکن است بشود) گفت محل آن تصویری است که در فیلم دیده میشود زیرا آن تصویری که در فیلم می بینیم، کلّ یك کناره از این تالار را تشکیل می دهد. بدینسان، خود تالار است که به محل یا صحنهء آماده شده برای دید، به جعبهء نگاه - یا، بهتر بگویم، به جعبه ای تبدیل می شود که نگاه است، یا دید می دهد، به

به خودش شکل های دیگر می دهد، و می کوشد ذات خویش را در آن شکل ها بیابد. کیارستمی تنها نیست: بسیاری سبك ها و نگاه های گوناگون داریم. ولی، همه شان این خصوصیت را دارند که با اصرار تمام می خواهند سینمایی بسازند که سینمای بداهت است: این واژه دوباره با قدرت تمام به میان می آمد، گرچه بعید می نمود که حرف آخر را بزند. سینما (و همراه آن تلویزیون، ویدئو و عکس، که وجودشان در فیلم های کیارستمی هیچ تصادفی نیست) شکلی از جهان، شکل یا معنایی از جهان را بدیهی می سازد.

با هر بداهتی، همیشه لکهء کوری همراه است که باعث بداهت آن می شود: و از همین جاست که به چشم می زند: «لکهء کور» جلوی دید را نمی گیرد: برعکس، راه نفوذی است جلوی نگاه که به نگاه کردن فشار می آورد. من کوشیده ام لحظات، پاره های همین فشاری را که به نظر می رسد نقش سینمای کیارستمی درست در همین است، یادداشت کنم بی آن که همهء آنها را یکی کنم. فشاری که ضمن فشار آوردن و از خلال این فشار چیزی از ذات سینما، و همراه با آن، چیزی از هستی ما را، امروزه بیان می کند، چرا که ما، بدون آن، بدون سینما، نیستیم و او نیز همین را می گوید.[1]

(یك کلمهء دیگر: حالا که دارم می نویسم ژانویه ۲ است، و نگاه من در باب آثار کیارستمی، جلوتر از این نمی تواند برود. از این گذشته، من اگرچه فیلم های کیارستمی را در مجموعهء سینمایی خودم دارم، اما باید بگویم باد ما را با خود خواهد برد جزو این مجموعه نیست، و من آن را فقط یك بار در سالن نمایش عمومی دیده ام).

نگاه

بالاخره رسیدیم به سینمایی که ضرورت نگاه و کاربرد نگاه را، با قدرت و متانت، با بخشایش و سختگیری، بیان می کند. منظور من از بیان، اشاره به طرح تازه ای از مسائل نمایش، در کنار همهء طرح های دیگری که سراسر تاریخ سینما، به درستی، پر

۱- پس از پاره هایی که از همین جا به بعد شروع می شوند، به متنی می رسیم که در ۱۹۹٤ برای فیلم زندگی و دیگر هیچ... نوشته شده بود. اینجا ضمن نام بردن از ترزا فوکون، ایو ژوارت، و فرانچسکا ایزودوری، بار دیگر از آنان سپاسگزاری می کنم: باور دوستانهء آنان سبب شد که این کتاب واقعیت وجودی پیدا کند. و در خصوص فهرست منابع، که آن را نیز مدیون ایشان هستم، از یك سو، (در لحظه ای که مشغول نگارش این صفحات ام، دسامبر ۹۹) به اثر جمعی عباس کیارستمی، که مشخصات آن در زیر خواهد آمد، ارجاع می دهم که در آن برخی از مطالب شمارهء ویژه *Cahiers* در سال ۱۹۹۵ نیز استفاده شده؛ از سوی دیگر، مقالاتی که دست کم از ۱۹۹۲ به بعد، بخصوص در *Positif* یا در *Trafic* آمده اند، و همچنین به برخی از متون انگلیسی یا فرانسوی که اغلب دربارهء کیارستمی یا سینما، روی اینترنت می توان یافت (به ویژه داده های مربوط به مطالعات سینماتوگرافیك و سمعی-بصری با نشانی زیر imaginet.fr/secav) که البته مدعی آن نیستم که همه شان را خوانده ام. بالاخره به کتاب عکس های عباس کیارستمی که در مقدمهء آن مصاحبه ای از میشل سیمان آمده است

Abbas Kiarostami, *Photographies,* Paris, Hazan, 1999.

اما مشخصات آن اثر جمعی که در بالا به آن اشاره شد به قرار زیر است:

Abbas Kiarostami, "Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma", Paris, Editions de l'Etoile, 1997.

بود: «دربارهء بداهت». چهار سال بعد، همین خانم با ایو ژوارت، ناشر مقیم بلژیك، به دیدن من آمد. پیشنهاد هر دوی شان این بود که نوشتهء من مبنایِ انتشار کتابی شود که بتواند در همان خط ادامه یابد. قرار بود انتخاب تصاویر به عهدهء کیارستمی باشد. من، ذوق زده، پذیرفتم، ولی بعد یك دفعه حرارتم فرو نشست. زیرا نمی فهمیدم چگونه می شود از تفسیر یك فیلم تنها، مبنایی برای چیزی دیگر ساخت که خود آن مجموعهء سنگینی از یك رشته تفسیرهای خاص دیگر هم نباشد. ضمن این که در این میان کیارستمی هم پشت سر هم فیلم هایی دیگر ساخته بود که من آنها را ندیده بودم، چون که بیمار بودم. زیر درختان زیتون و طعم گیلاس ساخته شده بودند، و باد ما را خواهد برد نیز آمادهء پخش بود. داشتم کلافه می شدم: این همه ماده - چون هر فیلمی زبان خودش را می طلبید - بی آن که قالب یا انگاره ای که آن ماده را شکل بدهد به حدّ کافی در کار باشد. تردیدی نبود که این فیلم ها همه با هم ارتباط بسیار نزدیك دارند، ولی از یك فیلم تا فیلم دیگر شاید ساز[1] و دامنه فرق بکند، شاید حتی می شد گفت که چرخش های بسیار تندی پیش بیاید، درست مثل پیچ و واپیچ هایِ جاده روی تپه های خانهء دوست کجاست؟ یا زندگی، و دیگر هیچ...، و طعم گیلاس و به زودی باد ما را خواهد برد. این گونه پیش رفتن پر از پیچ و واپیچ، دیگر داشت به امضاء شخصی کیارستمی تبدیل می شد، به هویت اش، و چنان بود که هیچ کس نتواند در نقطه ای در بلندی بایستد و در جایی قرار بگیرد که کلّ این هویّت را در چشم انداز خودش داشته باشد. بعدش فرانچسکا ایزدوری، تولیدکنندهء برنامه های رادیویی، آمد که مصاحبه ای با من دربارهء کیارستمی انجام دهد. و پیشنهاد او فرصتی داد تا من از موضوع فاصله بگیرم و نفسی بکشم: این جا بود که خیال می کنم فهمیدم در مورد کیارستمی نباید به دنبال «ژانر» فیلم بگردم، یا دنبال سبك او، شخصیت یا اصالت سینمای او: بلکه باید بیشتر دنبال این باشم که سینما چگونه در آثار او وجود خودش را اثبات می کند. یعنی، به یك معنا، سینما چگونه خودش خودش را به کرسی می نشاند، و این مسئله ای بود که با قضیهء سبك ها و انتخاب های سینماتوگرافیك، یا با موضوع رابطه ای که نگرانِ تاریخ سینما و آینده اش باشد، به کلّی فرق داشت: این جا بیشتر با نوعی افتتاح سر و کار داریم، افتتاحی که البته پر بود از همهء آن چه در صد سالهء هنر هفتم گذشته بود. مثل این بود که بخواهیم بگوییم سینما دوباره شروع می شود، یا دنبالهء سینما همانا سرآغاز آن است.

کیارستمی فقط مؤلفی تازه، مؤلفی دیگرمثل همهء مؤلف ها، نیست. کیارستمی، در ضمن اعتبار یك شاهد ممتاز را دارد، شاهدی بر این که سینما تجدید حیات می کند، یعنی سینما دوباره به آن چیزی که هست نزدیك می شود، در حالی که هماره همان را به پرسش می نهد. با کیارستمی، یك جهان، یك نوع فرهنگ جهانی، آن چیزی که در سابق «تمدن» می گفتند، تغییر وضع و رفتار می دهد. درست نیست که این فرهنگ را فقط همان «تمدن تصویری» بدانیم که از منظر یك دید افلاطونیِ مبتذل و واگرا تشریح شده. بلکه بحث بر سر جهانی دیگر است که

۱- ساز (registre) در معنایی نزدیك به آنچه حافظ به کار برده است: این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت/ و آهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد. (مترجم)

شود سینما هم اگر بود سینمای گذشته بود). این دو انگیزه با هم می خواندند: بداهت فیلم، بداهت سینمایی بود از نظر لحاظ معاصر، از لحاظ موضوع اش (زلزله چند ماه پیش از فیلم برداری در ایران اتفاق افتاده بود)، از لحاظ کشوری که فیلم از ساخته هایِ آن بود (ایران، کشوری که به تازگی به جلوی صحنهء جهانی سینما آمده، و از هم اکنون پیدا بود که ایران پس از عصر خمینی است که در سال ۱۹۸۹ وفات یافته بود: خانهء دوست کجاست؟ فیلمی بود که داستانِ زندگی، و دیگر هیچ... بدان برمی گشت و در ۱۹۸۷ ساخته شده بود)، و از لحاظ «نوع» فیلم که تعریف آن در قالب داستان، مستندسازی یا در قالب تفکر تمثیل پرداز نمی گنجد.

آنچه در این فیلم، به شیوه ای تنگ تر، ژرف تر، خود را بر بیننده می قبولاند فعلیّت اصرار آن بر این نکته بود که صحبت فیلم، صحبت اکنون باشد: نیروی ویژه ای در این فیلم وجود داشت که نه سرگرم گذشته به عنوان گذشته - حتی اگر به تازگی سپری شده - بود، نه آزاد از هرگونه زمان؛ نیروی عجیبی بود که نگاه بیننده به هیچ روی نمی توانست از سنگینی فشار آن بگریزد: فیلمی که با سماجت تمام دنبال صحبت منحصر به فرد خودش را می گرفت (صحبتی که ممکن نبود خلاصه اش کنی)، صحبتی که در عین حال پایانی بر آن متصور نبود (چون آخرش معلوم نبود به کجا می کشد)، و همهٔ اصرارش بر این بود که دو سرِ صحبت به هم نیاید، و فیلم، آن سوتر از خودش، دنبال شود (همچنانکه این سوتر از خودش آغاز شده بود، با نمایی همچون لبهء تیغ که نگاه آدمی را می برّد، از خلال پنجرهء خودرویی که در ایستگاه عوارضیِ بزرگراه توقف کرده، در غوغایی از سر و صداهای موتورها و رادیوها که از میان آن ها درخواست کمك هلال احمر به گوش می رسد، و با سرریز پیاپی پرس و جوهایی که یك ضرب ولی چند رنگ اند، هم تکراری اند، هم در طول فیلم گردنده: ازشان خبر داری؟ از کجا میشه رفت؟ این جا چه کار می کنی؟ تعریف کن ببینم، چه طور شد، زلزله را میگم؟)

فیلمی بود همایونی، سختگیر (فریبنده در سختگیری اش)، که هم به علت جریان خودش (جا به جا شدنِ خودرو، جا به جا شدن عدسی دوربین در خودرو و بیرون از آن: فیلمی که موضوع اش، مثل نوار فیلمبرداری اش، جلوی چشم بیننده باز می شود) و هم به خاطر اقتداری که در القاء آن نهفته است، پر از تنش است. به فیلم که نگاه می کردی داد می زد: نگاه کنید مهلت نخواهم داد که توجه تان به چیز دیگری برگردد، انتظار حادثه و این که سرانجام به کجا می کشد را نداشته باشید، نگاه کنید، نگذارید هیچ تصویری از دستتان دربرود، چون هر تصویری همان قدر مهم است که آن چه از نحوهء دنبالِ هم آمدنِ تصاویر، پیوند آن ها، یا از جداشدنِ شان از هم، حاصل می شود...

حکایت ۲

طرح مربوط به کتابِ صد فیلم به اجرا درنیامد، به ما گفتند دلایل مالی مانعِ اجرای آن شده است. از بعضی از نوشته هایی که به ناشر تسلیم شده بودند در جاهای دیگری استفاده شد. نوشتهء مرا خانم ترزا فوکون پسندید که در مجلهء سینماتك منتشر کند. عنوانِ آن نوشته چنین

عباس کیارستمی، بداهت فیلم

حکایت ۱

حکایت این جستار پر از پیچ و واپیچ است، ناتمام، بیگمان تمام نشدنی، مثلِ همهء حکایت های فیلم های کیارستمی که فقط برای این نقل می شوند که دست آخر برسند به جایی که دنبالهء حکایت، برون از عالمِ حکایات، از دست برود. ولی در مورد من، میل به تقلید در کار نبوده: من نخواسته ام با موضوع خودم به شیوهء آن حکایت ها برخورد کنم. ناتمامیِ حکایت من نتیجهء تصادف های پیاپی و تعویق های مکرری است که در اجرای طرح ها پیش آمده، ضمن اینکه آهنگ و سرشت کار کیارستمی نیز در آن ها به کلی بی تأثیر نبوده است.

در صد سالگی سینما، در ۱۹۹٤، مسئولان کایه دو سینما به فکر افتاده بودند کتابی منتشر کنند که در آن صد مؤلف دربارهء صد فیلم از فیلم های تاریخ این قرنِ سینمایی چیزی بنویسند. من نیز به این پیشنهاد پاسخ مثبت داده و فیلم زندگی، و دیگر هیچ را که کیارستمی، با ساختنِ آن، در سال ۱۹۹۲ گامی برداشته بود که آوازه اش از حدود محافل خصوصی فراتر رود برگزیده بودم. خودِ من هم نخستین فیلمی بود که از این سازنده می دیدم، و حتی زمانی هم که متن مربوط به آن کتاب دستجمعی را نوشتم، همچنان نخستین فیلم بود.

انتخاب من، دست کم، دو انگیزه داشت: بداهتی که فیلم با آن خودش را بر من قبولانده بود، و عزم من بر این که فیلمی را برگزینم که تا سرحد امکان تازه باشد: دلم نمی خواست برگردم به تاریخ سینما و نوعی تاریخ بنویسم: چون، از یك سو، شناخت من از این تاریخ زیاد از حدّ اندك است، و از سوی دیگر، نگاه های واپس نگر به سینما، به نظر من، اغلب یك گوشه شان نشانی از حسرت خوش آیندی نسبت به گذشته دارد (که گاه حتی به این جا کشیده می شود که گفته

© 2001, Yves Gevaert Editeur, 160, rue du Pinson, 1170 Bruxelles

فهرست

عباس کیارستمی، بداهت فیلم ۷

گفتگوی عباس کیارستمی و ژان-لوک نانسی ۵۱

دفتر تصاویر ۶۶

ژان-لوک نانسی

عباس کیارستمی،

بداهت فیلم

ترجمهء باقر پرهام

گفتگوی عباس کیارستمی و ژان-لوک نانسی
بازنویسی از نوار به وسیله مژده فامیلی و ترزا فوکون
دفتر تصاویر، انتخاب ترزا فوکون

نشر ایو ژِوارت